FRITZ SCHUMACHER

* IM KAMPFE * UM DIE KUNST

UEBER KUNST DER NEUZEIT.

Im Kampfe um die Kunst. Beiträge zu architectonischen Zeitfragen von Fritz Schumacher. 144 S. I. Band. 2. Aufl. M. 2.—

Inhalt: Die Sehnsucht nach dem «Neuen». — Stil und Mode. — Monumentalkunst. — Bürgerliche Baukunst. — Grabmalskunst. — «La démocratisation du luxe.» — Der Individualismus im Wohnraume. — Der Maler und das Kunstgewerbe. — Vom Einrahmen. — Das Dekorative in Klingers Werken. — John Ruskin, der Apostel der modernen englischen Kunstbewegung. — Englische Eindrücke.

Max Klinger als Künstler. Von Berthold Haendcke. 64 S. II. Band M. 1.—

Maler-Poeten. Von Benno Ruettenauer. 92 S. III. Band. M. 1.50

Inhalt: Hans Thoma. — Anselm Feuerbach. — Arnold Böcklin. — Max Klinger. — Puvis de Chavannes. — Gustave Moreau.

Die Prae-Raphaeliten. Von A. W. Fred. Mit 6 Illustrationen. 152 S. IV. Band M. 3.20

Inhalt: Ein Wort vom Kritiker. — John Ruskin — «The Pre-Raphaelite Brotherhood.» — Ford Madox Brown. — William Holman Hunt. — Sir John Everett Millais. — Dante Gabriele Rossetti. — Sir Edward Burne-Jones. — Die Schüler und die Ausläufer der englischen Bewegung. — Schlussbemerkung.

Symbolische Kunst. Von Benno Ruettenauer. 182 S. V. Band M. 3.—

Inhalt: Félicien Rops. — Die Romantik und der Prae-Raphaelismus. — John Ruskin. — Dante Gabriele Rossetti.

Modernes Kunstgewerbe. Von W. Fred. 128 S. VI. Band. M. 2.50

Inhalt: Das Interieur. — Walter Crane. — C. R. Ashbee. — M. H. Baillie-Scott. — Henri van de Velde. — Ein Kapitel über das deutsche Kunstgewerbe. (Das Niveau. — Ein Meister: Hermann Obrist. — Moderne Buchausstattung und moderne Schrift.) — Frankreich und Amerika. (Gallé — Lalique — Tiffany Vater und Sohn.) — Zwei Wiener Baumeister. (Otto Wagner — J. M. Olbrich.)

Kunst und Handwerk. Von Benno Ruettenauer. 140 S. VII. Band. M. 2.50

Inhalt: Malerische Skulptur. — Eugène Carrière. — Das Moreau-Museum. — Moderne Keramik. — «Ein Dokument deutscher Kunst.» — Peter-Behrens. — Hans Christiansen und sein Haus. — Rembrandt und Carl Neumann. — Aphorismen.

Constantin Meunier. Studie von Eugène Demolder. Autorisierte Uebersetzung von Hedwig Neter-Lorsch. M 1.—

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

UEBER KUNST DER NEUZEIT.

1. HEFT.

IM KAMPFE UM DIE KUNST.

IM KAMPFE UM DIE KUNST.

BEITRÄGE

ZU

ARCHITEKTONISCHEN ZEITFRAGEN

VON

FRITZ SCHUMACHER.

ARCHITEKT.

ZWEITE AUFLAGE.



STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1902.


MUSEUM FÜR HAMBURGISCHE GESCHICHTE

MEINER MUTTER.

Vorwort.

Auf dem Gebiete der Architektur und ihrer kunstgewerblichen Nebenreiche wird es heute dem Geniessenden wie dem Schaffenden schwer gemacht, einen bestimmten Urteilsmassstab inmitten des Serpentintanzes der Meinungen und Erscheinungen durchzuführen. Die nachfolgenden Aufsätze sind nicht entstanden aus dem Wahne zum Orakeln besonders berufeu zu sein, sondern aus dem Bedürfnis, das ein selber im Schaffen Stehender fühlte, sich über den eigenen Standpunkt den Zeitfragen seiner Berufssphäre gegenüber zu klären. Die Themata, die dem Verfasser in den Wurf kamen, haben dabei durch die Gemeinsamkeit des Gesichtswinkels, von dem aus sie betrachtet wurden, trotz ihrer Verschiedenheit einen Zug der Verwandtschaft bekommen, der ihre Zusammenstellung in diesem Bändchen erklären mag.

Etwa im Zeitraum eines Jahres erschienen von den Aufsätzen folgende in Zeitschriften: I in der „Deutschen Bauzeitung", — V und VI in der „Dekorativen Kunst", — VIII, IX und XII in der „Kunst für Alle", — X in der „Zeitschrift für bildende Kunst" und XI in „Kunst und Handwerk".

Leipzig, im März 1899.

Fritz Schumacher.

Einleitung

zur zweiten Auflage.

In den vier oder fünf Jahren, die verflossen sind seit der Niederschrift nachfolgender Aufsätze, sind viele Töne von Wünschen, Hoffnungen und Beobachtungen, die in ihnen anklingen zu so allgemeinem von vielen Seiten gleichzeitig erhobenem Hörnerklang angewachsen, dass wir des unermüdlichen Kampfrufes fast überdrüssig geworden. Wir sind an den Schall, der da redet von den Rechten des Individuums und seiner Zeitepoche, den Rechten der Konstruktion und des Materials, den Rechten der natürlichen Vernunft und der künstlerischen Fortentwickelung so gewohnt, dass wir mit jenem halben Ohr hinhorchen, wie wenn der Pfarrer umständlich die zehn Gebote verkündet: innerlich zitieren wir immer schon das nächste voraus und rufen „Selbstverständlich! — was weiter?“

Das ist eben das Schlimme. Je selbstverständlicher uns solche Gebote in ihrer roh umrissenen Fassung werden, umso schwerer kommen wir dazu die ver-

steckteren Seiten des eigenen Thuns an ihrer intimeren Bedeutung kritisch zu messen. So ist es unsrer Zeit mit jenen als neue Kampflosung aufgestellten Forderungen gegangen; keiner streitet mehr theoretisch gegen sie an, — diese „modernen" Prinzipien haben voll gesiegt, sie sind „Gebote" geworden und in breiten Massen sah man ein, dass es absolut notwendig war „modern" zu werden.

Wollte man aber umgekehrt von den praktischen Leistungen aus, die den breiten Strom des heute gangbar gewordenen Begriffs „Modern" bilden, die Prinzipien ablesen, die zu diesen Resultaten geführt haben, so würde man wohl im Allgemeinen zu Grundzügen gelangen, die wesentlich anders aussehen, als diejenigen, die einst Pathe gestanden, beim ernsten ersten Tauffest der jungen Bewegung. Was man im einzelnen Falle als Individualität begrüsste, hat der kopierende Geschäftssinn längst zur Schablone gemacht; aus dem Neuschaffen ist ein Nachahmen jedes Neugeschaffenen geworden, das Opfer wird nur nicht mehr in den unschädlicheren Distrikten vergangener Jahrhunderte gesucht; aus dem Nachahmen aber kam das Verzerren, das die erfolgreichen Formen des wirklich Schaffenden zu seinen schlimmsten Feinden macht, die ihn als fratzenhafte Furien ruhlos von Versuch zu Versuch treiben. Und so steigerte das blinde Nachahmen die Urform zur Verzerrung und die Verzerrung steigerte wieder den Schaffenden zu tolleren Urformen. Und auf einmal verlor der Weg seine Richtung. — Man träumt sich in

Kriegszeiten herein, aber es lockt nicht der ehrliche Kampf, — an den denkt man kaum noch, — sondern nur die mit Kriegszeiten verknüpfte bequeme Verwilderung und Brutalisierung der Sitten.

So ist es gekommen, seitdem jene Bewegung erfolgreich die grossen Massen ergriffen hat, und nun stehen die armen Leute da, die mit gutem Schwert und ehrlichen Idealen gerüstet die Massen zum Kampfe aufriefen für eine neue Religion; und nun sehen sie diese Massen verwüstend dahinziehen unter den neuerfundenen bunt geflickten Siegesfahnen des „Jugendstils“ und des „Secessionsgeschmacks“, die wie Hohn das alte Banner äffen. Und das alles unter dem Vorwand eines Religionskrieges.

Soll man die Reformatoren darum kreuzigen? das ist leicht, jetzt die Weisen zu spielen. Soll man die ganze Religion über Bord werfen, weil sie der Masse gegenüber einstweilen versagte? — das ist thöricht, eine eigene innere Ueberzeugung von ihrer äusseren Wirkung abhängig zu machen. Weiterkämpfen ist selbstverständlich.

Nur eine Pflicht gibt es dabei: sich rechtzeitig und mit aller Energie loszusagen von den Horden, die mit halbverstandenen Formen-Phrasen die Lande überziehen. Die natürlich werden schreien: Seht er flieht rückwärts! und sie werden lachen und Du wirst bei den öffentlichen Manifesten, die dem Ton der Masse schmeicheln, mit Schimpf genannt oder mit Bedauern. Du aber wirst zu Dir sagen, versuchs auf einem

anderen Wege, geh in Deine Einsamkeit und baue still für Dich weiter aus, was Du als allgemeine Wahrheit erfasstest und thue danach. Und dort in der Stille werden sich Freunde zusammenfinden und allmählich wird sich eine Gemeinde bilden; diese Gemeinde aber wird ihren Wert darin haben, dass sie ihren Kult ernst und heilig nimmt, und nur so wird etwas gerettet werden von dem Ideal, das ursprünglich alle Welt beglücken sollte.

Die Alle-Welt-Beglücker aber werden weiter ziehen mit flatternden Fahnen und werden weiter missbrauchen, — oder missbraucht werden.

So haben sich alle Reformationen auf allen Gebieten vollzogen; alle hatten sie solch einen stillen wertvollen Theil und einen wüsten, hemmenden, der schliesslich nicht das ursprüngliche Wesen der Bewegung ganz vernichten konnte, aber doch ein Stück Gift darin zurückliess. Das darf niemanden schrecken.

So müssen denn diejenigen, die sich anfangs nur eingerichtet auf den Kampf gegen feindliches Altes sich jetzt in doppelter Front auch gegen ihre vermeintlichen Parteigänger rüsten, und wenn die nachfolgenden Aufsätze, die bei ihrem ersten Gang an vielen Stellen freundlich aufgenommen sind, heute noch ein gewisses Interesse haben sollten, so liegt das vielleicht darin, dass sie ihre Front eben gegen zwei Seiten kehren, gegen Schematismus im Alten und Schematismus im Neuen. — Sie haben nie darnach getrachtet für neues Schaffen allgemeine Prinzipien gleich Geboten herauszu-

schälen, sondern vor allem versucht darauf hinzuweisen, worin die tiefen Unterschiede liegen, die für uns heute die künstlerischen Aufgaben so verschiedenartig gestalten und es uns so schwer machen, das Sehnen zu erfüllen nach einer neuen Zauberformel um sie alle zu lösen. Diejenigen, die da glauben diese Zauberformel längst, und diejenigen, die da glauben, sie neuerdings gefunden zu haben, sind für den, der da sucht und immer suchen wird, ziemlich wenig unterschieden.

Der Verfasser hat die Aufsätze nicht in ihren Details „up to date" umgestaltet, er hielt es für unwesentlich, dass einzelne Kleinigkeiten uns bei der heutigen Schnellentwickelung bereits veraltet erscheinen und anderes, wovon er im Tone der Aktualität spricht, selbstverständlich geworden ist. Mag die Zurückdatierung dieser Urteile im Gegenteil innerhalb der bescheidenen Grenzen, in denen sich die ganze Arbeit bewegt, zeigen, dass nicht erst jetzt, sondern schon im Anfang der deutschen Bewegung ihre Freunde nichts gemein hatten mit den seichten Idealen, die man heute im grossen Publikum versucht ihr als Erfüllung ihrer Wünsche in die Schuhe zu schieben.

Dresden, Juni 1902.

Fritz Schumacher.

Inhalt.

I.

Die Sehnsucht nach dem „Neuen“.

(1897.)

Das Tintenfass unserer Zeit ist voll von Superlativen; kaum taucht man die Feder ein, so hat man einen erwischt, und wie ein heimtückisches Härchen die beste Schrift unerfreulich machen kann, so schiebt er sich in einen Gedankengang hinein und verschändet sein reinliches Aussehen. Hier exstatische Verzückung, dort fehmender Fluch! Schon manchen Schaden hat das angerichtet. — Glücklich, wer noch anbeten und hassen kann; wir lieben auch nicht jene bleiche Objektivität, die aller und jeder Erscheinung gegenüber den wohltemperierten Zustand einer Alles begreifenden Philosophie beibehält; nur soll man sich bewusst sein, dass Anbeten und Hassen die Vollstreckung eines Urteils, nicht aber das Urteil selbst ist. Wenn man aber jemandem eine Sache begreiflich machen will und ihn gerne auf seiner Seite sähe, so muss man ihm Einblick in die Akten gewähren, man muss ihm das Urteil verständlich machen; für die Vollstreckungsart, die sich daraus ergibt, wird er schon selber sorgen, denn in Meinungsangelegenheiten ist jeder sein eigener Scharfrichter.

Nun ist es natürlich weit leichter, ein Urteil zu begründen, wenn Alles auf ein glattes «Ja» oder «Nein» hinausläuft, und deshalb entspringt die Leidenschaft für die einseitig deutlichen Superlative zum grossen Teil aus der Unfähigkeit der feineren Unterscheidungen; zum anderen Teile aber wird sie grossgezogen durch den Wunsch, das, was man zu sagen hat, recht nachdrücklich und auffallend zu gestalten, wie ein Reklame-Plakat, an dem keiner vorbei kann, ohne aufmerksam zu werden auf die grellen Farben.

Gleichviel aus welchem dieser beiden Gründe entspringend, hat diese Leidenschaft zwei Begriffe zu einem ganz unverhältnismässigen Ansehen und einer geradezu diktatorischen Macht gebracht: die Begriffe «Neu» und «Originell» ; sie sind trotz des bescheidenen positiven grammatikalischen Röckchens die Superlative aller Superlative geworden ; nach ihnen hascht heute alles was da schafft und bildet ; als höchster künstlerischer Ordens-Auszeichnung jagt man ihnen nach. — Nun liegt ja an sich nichts Gefährliches in einer Ordens-Auszeichnung, gefährlich aber kann die Art und Weise werden, wie danach gestrebt wird, und gefährlich kann eine ungerechte Verteilung der Auszeichnung werden, wenn man anfängt, nach ihrem Besitz das wahre Verdienst zu bemessen. Und deshalb ist Vorsicht geboten bei den Begriffen «Neu» und «Originell», denn sie können dazu führen, dass man den richtigen Massstab verliert; jeder Künstler aber weiss, wie viel bei einem Gesamtwerk der richtige Massstab bedeutet. «Neu» und «Originell» sind vor allem in der Baukunst und in den eng mit ihr verwachsenen angewandten Künste in jüngster Zeit von

einer Urteilsbezeugung zu einer Forderung geworden. In dem ganzen Streben, das sich dadurch charakterisiert, sehen wir einen sympatischen Zug. Es ist ursprünglich eine gesunde Reaktion gegen eine Erscheinung, unter der das Schaffen unserer Zeit zu leiden hat und der sie teilweise unterlegen ist: dem Uebermass von Vorbildern. Wenn schon Goethe sagt, dass es «zum gepriesenen Glück der Griechen» gerechnet werden muss, dass sie durch keine Vorbilder irre gemacht wurden, so haben wir ein Jahrhundert später noch weit mehr lernen können, dieses Glück zu beneiden. Die unvergleichliche Entwicklung der reproduktiven Künste und die Vervollkommnung der kunsthistorischen Forschung versetzen uns heute in die Möglichkeit, die Kultur beliebiger Epochen in unserem Studierzimmer zu uns heraufzubeschwören, ein Ueberfluss von Eindrücken umgibt uns und erfüllt unsere Phantasie, ob wir wollen oder nicht. Dadurch kommt der schaffende Künstler in eine ähnliche Versuchung, wie mancher sehr belesene Mensch mit gutem Gedächtnis, der für alle möglichen Lebenslagen und anknüpfend an alle möglichen Begriffe, die sich im Laufe der Unterhaltung bieten, ein Zitat zur Hand hat, — er spricht in steinernen Zitaten; in ihrer richtigen, schlagenden Wahl kann sich auch Geist aussprechen, nicht aber Erfindung.

Nun ist jedoch ein ungeheurer Unterschied dazwischen, ob man in Zitaten redet, oder ob man aus der durch Lektüre und Studium erworbenen allgemeinen Bildung heraus im gegebenen Augenblick Ansichten zum Ausdruck bringt, die zwar auch schon von irgend jemand vorher geäussert sein mögen, die man aber

aus dem ganzen Zusammenhang der inneren Persönlichkeit heraus benutzt und formuliert; niemand wird die ungeheuerliche Forderung aufstellen, dass ein guter Schriftsteller nur mit wirklich neuen, lediglich ihm selber entflossenen Einzelansichten operiert, sondern man wird seine Darbietungen werten nach der Art, wie sie sich dem Gesamtzweck, den das geschriebene Werk erreichen will, einordnen, mag dieser Gesamtzweck die Erreichung einer Stimmung oder die Klarlegung eines Gedankenganges sein.

Diesen Standpunkt finden wir heute den architektonischen Künsten gegenüber sehr oft ausser Acht gelassen, ja, garnicht mehr verstanden. Eine grosse, Aufsehen erregende Schar, die sich am Gedanken des «Neuen» berauscht hat, steht im Begriff, die gerechte Forderung mit einem krankhaften Ideal zu verwechseln. Sie will ein völliges Loslösen von der Formensprache früherer Zeiten, sie wehklagt über die zurückgebliebene Architektur, die immer noch ausgetretene Pfade wandelt, während unser sonstiges Kulturleben neue Pfade für unsere Zeit und ihre Bedürfnisse gefunden haben soll, kurz, sie schreit nach einem «neuen Stil» und sieht in allem, was in den letzten Jahrzehnten geschaffen wurde, nur die Anklänge.

Vor einiger Zeit konnte man in einem Vortrage von Felix Weingartner, den man sicher nicht zu den reaktionären Künstlern zählen wird, die Klage lesen, dass das musikalische Schaffen unserer Tage unter nichts mehr zu leiden habe, als unter der «Reminiszensenjägerei». Das Publikum, so führte er aus, ist meist nicht imstande, das Ganze einer Schöpfung zu begreifen, da greift es denn etwas aus dem

Zusammenhange heraus und wundert sich, wenn ihm das nicht mehr imponieren kann. Das ist eine parallele Erscheinung zu dem, wovon wir reden.

Diese Auffassung bedingt durchaus nicht eine Ueberschätzung des schon Geleisteten, sie behauptet nicht: wir haben schon erreicht, wonach wir streben mussten, sie verlangt nur bei jedem Urteil zuerst die Betrachtung des Ganzen, dann erst die Kritik des Einzelnen. Und wenn man diese Kritik des Ganzen anlegt der Architektur unserer Zeit gegenüber, dann erst kann man finden, ob und wo Keime zu «Neuem» in unserem Schaffen liegen und kann seine Forderungen danach einrichten. Um eine architektonische Leistung so aufzufassen, bedarf es allerdings eines grösseren Verständnisses und eines tieferen Eindringens, als wir es gewöhnlich beim urteilenden Publikum vorfinden.

Rasche technische Entwicklung und soziale Umgestaltungen aller Art haben unserer Zeit eine unverhältnismässig grosse Anzahl neuer baulicher Aufgaben zu lösen gegeben, für die es keine Vorbilder gab. Der Bahnhof, der Justizpalast, das Geschäftshaus, die Riesenbrücke, das Parlaments-Gebäude, die Markthalle, ja sogar das moderne Wohnhaus, — das alles sind Probleme, deren Lösung nicht nur eine aesthetische, sondern in allererster Linie so zu sagen eine organische Neuschöpfung erfordert. Eine Flut neuer Ansprüche, die noch nie vorher an einen Architekten gestellt wurden, muss bewältigt werden; es gilt da, zuerst einen baulichen Organismus zu schaffen, der den Typus einer solchen Aufgabe zum Ausdruck bringt; neben dieser Schöpfung ist aber die stilistische Gestaltung des Aeusseren vorerst Nebensache; das Geschäftshaus,

das moderne Theater, der Bahnhof, die Markthalle, oder was immer wir oben nannten, besitzt einen bestimmten Charakter, — meinetwegen einen Gruppierungscharakter — der unabhängig davon ist, ob er in romanischem, in barockem oder in ganz neuem Geschmack zum Ausdruck kommt. An diesem Teil der Aufgaben unserer Zeit ist viel gearbeitet worden, unsere Grundrisse und Schnitte muss man ansehen und ansehen können, um zu erkennen, was hier «Neues» geleistet ist, und zwar «Neues» nicht nur auf technischem, sondern auf dem spezifisch architektonischen Gebiete der komplizierten Raumschöpfung und der Zusammengliederung von Raumschöpfungen. Es ist theoretisch möglich, dass ein Bau einen völlig neuen Typus einer modernen Aufgabe repräsentiert und doch in der ganz historisch getreuen Formenwelt der Renaissance sich bewegt; der schreibende oder nicht schreibende Laie aber, der nicht die Schöpfung als Organismus zu begreifen vermag, sieht nur das Akanthusblatt und die Säulenreihe und fängt an zu wehklagen: wieder so ein Werk kläglicher Nachbeterei.

Nach alle dem mag es scheinen, als wollten wir die Architektur aufgefasst wissen, als eine Art Bekleidungskunst, die ihre Schöpfungen in ein beliebiges Kostüm zu stecken vermag; das widerspräche natürlich den fundamentalen Anforderungen einer architektonischen Aesthetik. Nein, was hier behauptet wird, ist lediglich, dass es nicht ausgeschlossen ist, dass hinter der aesthetischen Formensprache einer früheren Zeit bereits ein neuer Organismus steckt, der sich vielleicht nur noch nicht ganz gehäutet hat, und dass es kurzsichtig ist, wenn man das Kleid für den

ganzen Menschen nimmt. Dass viele Punkte sich zeigen, wo der alte Stoff nicht recht ausreicht und man zu etwas Neuem greifen muss, ja dass im Laufe der Entwicklung vielleicht der alte Stoff ganz abgestreift wird, weil man zu viel hat flicken müssen und schliesslich aus all' den frisch angesetzten Teilen ein neues einheitliches Ganze hervorgeht, wer wollte das verneinen.

Mit einem Male aber werden Aufgaben wie die angedeuteten heute ebensowenig gelöst, wie in früheren Epochen etwa die Aufgabe der Zentralkirche oder die Fassadenbildung einer sakralen Langhaus-Anlage.

Die aesthetischen Aufgaben unserer Zeit zeigen sich nach alle dem in einer ganz bestimmten Linie, und hier gibt es vieles und wichtiges zu lösen. Aber es handelt sich nicht um eine revolutionäre Umwälzung veralteter Bauprinzipien, sondern um die fortschreitende Lösung einer ganzen Reihe künstlerischer und technischer Einzelfragen, die sich einem bestehenden Gerippe einordnen, beziehungsweise dieses Gerippe ergänzen und verbessern. Von diesem Standpunkte aus erscheint das Gebahren derjenigen, die da glauben und predigen, dass eine Revolution in den architektonischen Ansichten unserer Zeit im Anzuge sei, gar unverständlich. — Die ganze Erscheinung beruht wesentlich auf einem grossen Ueberschätzen der Bedeutung des Ornamentalen für die architektonischen Künste. Es ist ja eine alte Erfahrung jedes ausführenden Architekten, dass das grosse Publikum — auch das künstlerische — sich einem Bauwerke gegenüber eigentlich nur des Eindrucks bewusst wird, den das Ornamentale ihm macht.

Der Architekt steht dem Ornamente wesentlich anders gegenüber, er betrachtet es in allererster Linie vom Standpunkte des Kontrastes; er gebraucht im Gegensatz zu einer grossen ruhigen Fläche den krausen Wechsel kleiner ungleicher Schatten, oder er muss eine Schattenmasse auflösen durch die Reflexe, die auf plastisch gebildeten Flächen spielen: dafür dient ihm das Ornament. Seine Licht- und Schatten-Eigenschaften sind die Hauptsache und man könnte sich einen Fall denken, in welchem diese Licht- und Schatten-Funktionen vollkommen erfüllt werden von einem ganz abgebrauchten «langweilig» gewordenen Schmuckmotiv. Nun wird vernünftiger Weise niemand behaupten, dass es dem Architekten folglich gleichgiltig sein kann, ob sein Ornament an sich betrachtet langweilig oder geistreich ist, denn wenn man in nähere Beziehungen zu einem Bauwerke tritt, so muss es ebenso gut die Phantasie des Einzelbeobachters beschäftigen, wie jene dekorative Funktion inbezug auf die Kompositions-Gesamtheit erfüllen.

Aber, wenn man überhaupt Reihenfolgen aufstellen will, dann ist jenes erste Erfordernis die Hauptsache und die Originalität der Einzelheiten kommt erst in zweiter Linie. Es gibt aber Künstler, welche die zweite Bedingung voll erfüllen können, von der ersten aber keine Ahnung haben, und prinzipielle Jagd nach dem, was neu und originell ist, stärkt die Gefahr, dass sie sich mehren, weil man ob dem Einzelnen leicht diese Oberforderung vergisst, die bei allem, was innerhalb eines architektonischen Kunstwerks mit Ornament zusammenhängt, gestellt werden muss. Das Ornament ist nicht die Melodie, sondern die Begleitung.

Das hindert nicht, dass man über jede originelle Schöpfung auf diesem Gebiete seine helle Freude haben kann, es hindert nicht die Erkenntnis, dass hier noch ein weites Feld neu bebaut und fruchtbar ausgestaltet werden kann und mit Genugthuung nehmen wir wahr, wie kräftige Ansätze hierzu sich auf allen Seiten zeigen; aber ein Lächeln ruft es hervor, wenn diejenigen, denen eine neue ornamentale Leistung gelungen ist, die «neue» Formen keck und glücklich zum Vorschein bringen, nun der Architektur zurufen: «sieh' nur, wir können doch etwas Neues leisten, warum machst Du es uns nicht nach und springst nicht aus Deinem alten Gleise heraus!» Es ist ungefähr so, als sagte jemand, dem ein Liedchen in neuem frischem Rhythmus gelungen: «da hab' ich doch mal etwas anderes gemacht, warum thut man das nun im Drama nicht auch und bleibt doch immer am alten Schema haften!» Im Drama hat sich innerhalb des alten Schemas manches Neue entwickelt, in der Architektur auch. Ob das alte Schema je ganz abgestreift wird, wer kann's wissen! Das eine aber ist klar, dass ebensowenig wie von einer Neugestaltung der Lyrik aus die Frage des modernen Dramas zu lösen ist, ebensowenig vom Ornamentalen aus den Fragen der modernen Baukunst beigekommen werden kann. Ergänzt kann das Eine trotzdem sehr erfreulich durch das Andere werden.

Zufällig kamen dem Verfasser vor kurzem am selben Tage zwei Vorschläge vor Augen, die auf eine Besserung der herrschenden Kunstzustände abzielten. Ein Deutscher, Franz Reuleaux, schlägt in einem Aufsatz über das Symbol in der Kunst vor, eine eigene Sinn-

bildlehre in den Bildungsplan für dekoratives Schaffen aufzunehmen: «Geben wir ihnen Gedanken, ohne die kein Kunstwerk zustande kommen kann.» Ein Engländer, George Aitchison, forderte für jeden polytechnischen Schüler einen ornamentalen Entwurfs-Kursus in Gusseisen. Der Idealist will den neuen Forderungen von der abstrakt-künstlerischen Seite zu Leibe, der Realist von der rein materiellen. Von so grundverschiedenen Gesichtspunkten diese Vorschläge ausgehen, das eine haben sie gemeinsam, sie denken beide zuerst an das Ornament. Für das Ornament an sich kann das ja sehr erfreulich sein, aber der Kern der Sache liegt sowohl in der Baukunst wie in den ihr nahestehenden angewandten Künsten anderwärts, er liegt im Organismus, mag der in Stein, Eisen oder Holz gedacht sein. In ihm zeigt sich das «Neue», das bleibt, und an dieses Neue hat das nächste «Neue» stets verbessernd anzuknüpfen.

Die Sucht aber nach dem äusserlich sichtbaren Neuen, die deshalb zuerst und vor allem an das Ornament anknüpft, weil es hier am leichtesten für den flüchtigen Blick erkennbar ist, hat mit der stetigen Entwicklungskette nichts zu thun.

II.

Stil und Mode.

(1898.)

Die Geschichte der Architektur in unserem sonst so reich gesegneten Jahrhundert ist gewiss kein besonders stolzes Kapitel, aber psychologisch betrachtet wird es immer von hohem Interesse sein. In dem scheinbaren Chaos verschiedenartigster Stil-Anpassungsversuche kann man rückschauend ein seltsames System erkennen, eine Art historischen Systems, denn nicht in willkürlichem Tasten scheint bald dieser bald jener Stil als Favorit herangezogen zu werden, um dann wieder in Ungnade zu fallen, sondern die Reihenfolge in der jene Stile in der Architektur unseres Jahrhunderts auftauchen, ist genau die Reihenfolge ihrer eigentlichen historischen Entwicklung; es vollzieht sich also gleichsam in nuce eine konsequente Rekapitulation der grossen geschichtlichen Stilentwicklung der Jahrhunderte im Zeitraum einiger Jahrzehnte und man probiert gewissermassen das ganze vorhandene Material auf seine Lebensfähigkeit für unsre neuzeitlichen Ansprüche durch, ehe man beginnt nach neuen Formen zu tasten. Mit der Antike fängt man zur Zeit Schinkels an; Romanisch und Gothisch lösen in der

Epoche der Romantiker das künstlich belebte Heidentum ab, die Reaktion der klassischen Renaissance gegenüber der Gothik lässt Semper und seine siegreiche Schule im Kleinen nochmals vor uns entstehen. Das nationale Element führt in der Folge die deutsche Renaissance zu einem entschiedenen Sieg, und als man sich hier müde getummelt hat, führt das Streben nach grösserer Freiheit ganz wie in der ersten grossen Entwicklung naturgemäss zum Barock herüber; sogar Rokoko und Zopf, die in Süddeutschland noch heute Trumpf sind, schlossen sich in historischer Reihenfolge als bevorzugte Stilrichtungen dem grossen Reigentanze an. Augenblicklich lenkt in Wien und München die Geschmacksrichtung deutlich in's Empire ein, — dann ist zur Antike Schinkels, mit der wir begonnen, nur noch ein kleiner ganz organisch sich ergebender Schritt und eigentlich könnte das historische Stil-Caroussel eine neue Umdrehung beginnen. Aber halt! — aus dem Bewusstsein dieser Sachlage heraus beginnt seit kurzem ein Weckruf durchs Land zu gehen. Es ist als hätte man plötzlich vom Baume der Erkenntnis gegessen, und siehe! — man merkte, dass man nackt war.

Mögen nun auch gerade wie bei den Menschheits-Eltern die ersten Massnahmen gegen diesen Uebelstand ziemlich primitiver Natur sein, das Wesentliche liegt darin, dass mit seltsamer Plötzlichkeit bei uns in Deutschland das lange schlummernde Bewusstsein erwachte, dass man im Begriffe stand über der vortrefflichen Kenntnis in alten und fremden künstlerichen Sprachen zu dichten, das Dichten in einem eigenen Idiom zu vergessen; die natürliche Folge war,

dass ein vielleicht übereilt-fieberhaftes Bedürfnis entsprang, alle historischen Versmasse abzuschütteln und ein eignes Lied nach eigner Weise zu singen.

Anknüpfend an die Künstlergruppe, die sich in England um Morris scharte und die für Belgien und Frankreich in Bing's «L'Art nouveau» ihr Hauptquartier aufgeschlagen hat, sahen wir in den letzten Jahren in Deutschland aus allen Winkeln neue Erscheinungen auftauchen, die bald in der Pose des Revolutionärs, bald in stiller, bescheidener Arbeit versuchten neue Werte zu schaffen für den Markt unsrer Kunstformen. Was diesen Vorkämpfern dabei vorschwebte und besonders von schnell auftauchenden Zeitschriften auf die Kriegsfahne geschrieben wurde, war ein Entdeckungszug nach einem neuen Stil.

Ein neuer Stil! — alle Zeiten vor unsrem Jahrhundert haben ihren Stil gehabt, warum sollten wir auf einmal an der Fähigkeit zweifeln müssen auch einen eigenen zu entwickeln? Die Forderung hat etwas bestechendes, ein agitatorischer Kern, eine für unsre schreibselige Zeit gefundene Beute liegt in ihr verborgen; das ist doch einmal ein Programm, um das sich's lohnt in Harnisch zu geraten, und man hört förmlich alle die grosstönenden Redensarten, mit denen Kunstauguren diese Parole ausgeben können. Wir dürfen uns deshalb nicht wundern, dass der Gedanke schnell in weitem Umkreise zündete, — aber leider ist es mit dem guten Willen zu einem Stile noch nicht gethan und das segensreiche Bewusstsein, dass wir volle Berechtigung haben, eigene Wege zu gehen, gibt an sich noch nicht die Direktive für diese eigenen Wege.

Man kann wohl sagen, dass im Augenblick eine ziemliche Verwirrung über das Wesen dessen besteht, was man im Prinzip als das segenbringende Element begrüsst, tausend Seltsamheiten werden uns eifrig aufgetischt, alles Absonderliche, was aus irgend einem Grunde in den Charakter eines historischen Stiles nicht hereinpasst, wird der sogenannten «modernen» Richtung in die Schuhe geschoben, für alle Sünden, die Künstler-Reklame oder geschäftliche Betriebsamkeit grossziehen, muss sie als Deckmantel dienen, und je krauser solche Erscheinungen im Einzelnen sind, um so sicherer werden sie naturgemäss beim Publikum die Worte auslösen: «aha, das ist also der moderne Stil!»

«Der moderne Stil!» — wir haben also schon einen neuen Stil? In der That, wir hören es täglich, wir lesen es täglich, wir sagen es vielleicht selber im Eifer des Gefechts: der «moderne Stil». Wenn wir uns aber ernsthaft die Frage vorlegen, was ist denn eigentlich dieser moderne Stil, oder vielmehr, was von alle dem, was da heute unter dieser Flagge segelt, ist denn berechtigt als Symptom zu einem solchen aufgefasst zu werden, so werden wir zwar schwerlich eine Antwort finden, die da lautet: Dies gehört dazu, Das da gehört nicht dazu und Jenes erst recht nicht, aber wir werden vielleicht zu der neuen Frage kommen: ist das, was wir da als auffällige Erscheinung sehen, wirklich ein Stil, oder steckt die Stilbewegung anderwärts, und das was uns als solche gezeigt wird, ist vielleicht nur eine Mode, — eine Mode die vergeht und aus der schliesslich etwa ein etwas variiertes Empire oder ein etwas undekatiertes Barock sich entpuppen wird, wenn

die Wogen sich gelegt haben. Stil oder Mode, das ist die Frage.

Wenn wir betrachten, wie sich in früheren Epochen das entwickelt hat, was wir heute in sich betrachtet einen «Stil» nennen, so werden wir finden, dass es in allen Fällen ein struktives Bedürfnis, das mit einem neuen Raumgedanken zusammenhing, war, was den Anstoss zum Uebergang von einer Stilepoche zur andren gab. Der romanische Stil beispielsweise konnte mit seiner Wölbtechnik nur quadratische Felder überspannen, das Bedürfnis freierer Raumgestaltung, das Bedürfnis auch rechteckige Felder zu einer Raumbildung gruppieren zu können führt zum gothischen Kreuzgewölbe, und mit diesem erst zum Spitzbogen und zu sämtlichen formalen Eigentümlichkeiten des gothischen Stiles; und ähnlich bei der Renaissance: die Raumbildung der Kuppel, die dem gothischen Baugedanken widerspricht, ist ihr Ausgangspunkt; ähnlich beim Barock: die Raumbildung der Langkirche mit offenem Kapellenraum, die sogenannte Jesuitenkirche, gibt den Anstoss und führt durch die Notwendigkeit an der Eingangsfront die Uebergänge zwischen den verschieden hohen Schiffen zu gestalten zu einer Entfesselung der Formen aus dem Schema der Renaissance. Das sind willkürliche und roh angedeutete Beispiele aber sie zeigen, wie das, was wir heute historische Stile nennen, sich entwickelt aus struktiven Forderungen, die ein neuer Raumgedanke mit sich bringt, die einzelnen Formen aber, die ornamentalen Bildungen, das daran anknüpfende Kunstgewerbe, alles das waren Erscheinungen, die nicht der Anstoss, sondern die Folge jenes neuen Stilgedankens waren.

Heute scheint es umgekehrt zu sein. Der Begriff des «modernen Stiles» steht in Verbindung mit dem Kunstgewerbe, an Stühlen und Tapeten hat er sich dem Publikum gebildet und die Architektur erscheint daneben noch einen Winterschlaf zu halten, oder da, wo sie sich zu regen beginnt, noch halb verschlafen zu taumeln. — Vielleicht täuscht dieses Bild. Der Hinblick auf das historische Werden von Stilen legt die Frage nah, die sich das Publikum nicht stellt: haben wir denn in unsrer Zeit neue Raumbildungen zu verzeichnen? Und da werden wir naturgemäss gewiesen auf all jene Raumgestaltungen die aus dem Eisen geboren mit unsren gesteigerten Verkehrs- und Verwaltungsverhältnissen zusammenhängen. Hier liegt vielleicht die eigentliche Wurzel dessen, was ein neuer Stil werden kann; ob aus dieser Wurzel bereits Blütenkeime entwickelt sind, ist eine andere Frage, denn unsre heutigen Verhältnisse liegen weit komplizierter, als das wohl jemals vorher der Fall war. Jahrhunderte hindurch bildet sich der Stil an einer einzigen baulichen Aufgabe: dem Gotteshause; die Errichtung einer idealen Halle war der springende Punkt in der Architektur und auch in späteren Epochen, wo die Profanbauten einen breiteren Raum einnehmen, sind es immer nur wenige Bautypen, die der Stil zu bewältigen hat, sie lassen sich im wesentlichen auf den bald zum Rathaus bald zum Wohnhaus variierten Palasttypus zurückführen. Heute treten neben Palast und Kirche, die frühere Stile, allgemein gesprochen, allein zu lösen hatten, bei der unvergleichlich gesteigerten Schnellschrittentwicklung in den kulturellen Bedürfnissen unsres Jahrhunderts eine solche Fülle

neuer typischer Bau-Aufgaben, dass wir nicht erwarten können hier gleich glatten Lösungen zu begegnen. Gesetzt den Fall aber, dass sich in diesem Zusammenhange aus den neuen konstruktiven Forderungen, die das Eisen bedingt, Formen eines Stiles entwickeln die sda Reintechnische überwindend wieder ins Gebiet der höheren Zweckmässigkeit, die wir «Schönheit» nennen herüberragen, so wäre es durchaus nicht konsequent zu erwarten, dass die Stileigenheiten, die beim Eisenbau, resp. beim Verbinden von Stein und Eisen ganz folgerichtig erwachsen, nun auch übergehen sollen auf bauliche Aufgaben, die mit dem neuen Material nichts zu thun haben, z. B. auf steinerne Monumentalgebäude oder auf das ganze weite Gebiet des Einzelwohnhauses. Das thun aber viele Leute, sie wollen durchaus alles unter einen Hut bringen und arbeiten dadurch statt die logische Entwicklung eines Stiles zu fördern einem Mode-Treiben in die Hände.

Auf einen so klar umgrenzten, beinahe katalogisierbaren Formenbestand, wie ihn die historischen Stile aufweisen, können wir bei der Mannigfaltigkeit moderner Aufgaben kaum rechnen, wenn wir an einen neuzeitlichen Stil denken. Jene neuen Bautypen, die aus dem Bedürfnis unsrer Kultur entstehen, bedingen in sich teilweise so diametral entgegengesetzte prinzipielle Behandlung, dass der Formenkreis auf den verschiedenen Gebieten schwerlich zu ein und denselben typischen Gebilden erstarren kann. Behandeln wir heute den Stein gleichsam als grosse gewachsene Masse, aus dem das Gesammtgebäude wie an Ort und Stelle herausgeschält erscheinen soll, so müssen wir bei der Eisenkonstruktion genau den gegenteiligen Eindruck

möglichst leichter Spannungs-Gefüge von Stäben hervorzurufen bestrebt sein. — streben wir im Monumentalbau nach der Wirkung des Gegensatzes grosser ruhiger Flächen mit konzentrierten ornamentalen Effekten, so müssen wir beispielsweise beim Geschäftshaus das umgekehrte Prinzip der Auflösung aller Flächen in ein Liniengespinnst als Leitmotiv küren; streben wir bei öffentlichen Nutzbauten, die aus praktischen Gründen künstlerischen Schmuckes mehr oder weniger entraten müssen nach dem Effekt monumentalen Aufbaues der Massen, so sind wir beim Einzelwohnhaus zum Ideal einer ganz ungebundenen, aus dem kapriziösesten Bedürfnis des Inneren entspringenden malerischen Gruppierung gelangt. Dass solche prinzipielle Gegensätze, — und wir können hier nur in den allgemeinsten Umrissen andeuten, — einer Verschiedenheit der Formgesetze bedürfen, um zum Ausdruck zu gelangen; ist wohl unbestreitbar.

Wir dürfen deshalb nicht überall Allgemeingültiges verlangen und nicht, wenn eine Einzelleistung aus ihren Bedürfnissen heraus gut gelöst erscheint enttäuscht hervorheben: Alles ganz gut, aber ein Stilelement, das uns aus unsren mannigfachen modernen Verlegenheiten reisst, ist doch nicht draus zu gewinnen. Die Forderung dieses Standpunktes ist ebenso schwer zu erfüllen, wie es sich durchsetzen lässt eine Weltsprache à la Volapück aus allen möglichen Sprachelementen zu destillieren. Wir werden uns also wohl daran gewöhnen müssen, dass wir wesentlich verschiedene Stilcharaktere für die im Typus grundverschiedenen Aufgabengruppen unsrer Zeit behalten, und was als gemeinsames Band hindurchgehen kann und hoffentlich

auch noch einmal hindurchgehen wird, das mag eine gewisse Gemeinsamkeit der Geschmacksunterlage sein, die vielleicht nicht mehr Gemeinsames besitzt, als dass die Künstler bei Bewältigung ihrer Aufgaben sichtlich zurückgehen zur Natur des praktischen Zwecks, zur Natur des Materials, zur Natur der organischen Formenwelt, zur Natur der volkstümlichen Eigenart. Das könnte man dann, wie verschieden es im Einzelnen aussehen mag, als die Erreichung einer Epoche realistischer Architektur bezeichnen. Aber alles, was wir da als Gemeinsames nennen, das sind Prinzipien, und Prinzipien sind keine Formen; ein Stil im historischen Sinne aber besteht aus Formen, in denen Pinzipien ihren allgemein gültigen, unumstösslichen Ausdruck finden. Diesen unumstösslichen Ausdruck werden wir bei der in unsrer schnelllebigen Zeit stets wechselnden, fast von Jahr zu Jahr sich ändernden Summe von Lösungserfordernissen vielleicht nie erreichen, — aber wenn wir das sagen, so liegt künstlerisch kein resignierter Verzicht früheren Epochen gegenüber darin, sondern lediglich das Bewusstsein, dass jeder der heute wirklich im besten Sinne künstlerisch schaffen will, keine Bibel mehr gebrauchen kann, sondern die Nuance seiner künstlerischen Religion selbst von Fall zu Fall erkämpfen muss.

Es ist sehr naheliegend, dass ein Mann, der in dieser Weise von Fall zu Fall nach Lösungen kämpfen muss, sich für ein Vorkämpfer hält und von denen, die er überzeugt, dafür gehalten wird, und aus dieser Sachlage entspringen in der Regel die an das Schaffen Einzelner anknüpfenden Moden, die wie kleine Rinnsale, neben dem eigentlichen Entwicklungsbett

des Stilstromes dahinfliessen, bald in den Urstrom wieder einmündend, bald versandend, bald Sümpfe neben dem Ufer bildend.

Wir haben in unsrer Zeit, zumal in den letzten Jahren, überall gesehen, wie blitzschnell sich heutzutage solche Moden bilden. Jede der gesunden Einzelerrungenschaften, die wieder zur Natur einer Technik oder einer künstlerischen Auffassung führten, ist eigentlich mit einer Modebildung gefährdet worden, die das Wesen der Sache übersieht und nur das Auffallende der äusseren Erscheinung nachmacht; das ist besonders deutlich der Fall auf den Gebieten des Kunstgewerbes, weil es besonders leicht überall da anzuknüpfen vermag, wo ornamentale Bildungen in Betracht kommen.

Und eben weil das Kunstgewerbe den wechselnden Modeströmungen so ausserordentlich leicht ausgesetzt ist, ist die Initiative die von dieser Seite im Sinne neuer Stilbildung gegeben wurde, und die zuerst erschien wie eine Emanzipation von der verstaubten Architektur nicht zu optimistisch aufzufassen. Was hier in der Erscheinungen Flucht als das Wesentliche unter den wechselnden Reflexen von England, Amerika und Belgien erscheint, ist ein endgültiger Sieg des von jenen Völkern bereits assimilierten Japanismus, das heisst jenes gesund naturalistischen Stilisierens der Naturformen, wie es in der japanischen Kunst herrscht. Es ist das eine Bewegung die in allererster Linie das Flachornament reorganisiert; wie wenig aber die Architektur als solche von hier aus erwarten darf, geht schon daraus hervor, dass jener wohlthuende Einfluss einer Kunst entstammt, die alles umfasst, aber Ar-

chitektur überhaupt nicht kennt. Unser modernes deutsches Kunstgewerbe zehrt daher vor der Hand wesentlich vom Flachornamente in aller möglichen Gestalt, während organische Neubildungen ganz in den Hintergrund treten; und darin liegt wieder eine Modegefahr, denn man kann jetzt bereits beobachten, dass man vielfach glaubt, mittelst modern empfundener Flachornamentik ein Möbel bereits modern gestalten zu können. Erst ein näheres Zusammenarbeiten mit einer sich selbständig durchringenden Architektur wird das Kunstgewerbe dieser Gefahr entreissen können, wird verhüten können, dass wir im stolzen Wahne einen grossen Schritt vorwärts gethan zu haben, bald in englischem, bald in belgischem Fahrwasser lustig dahinsegeln. Augenblicklich thun wir das meistens, und das was gemeinhin als die neue Stilentwicklung erscheint und dafür ausgegeben wird, das ist eigentlich nur ein leichtes Gespinnst solcher flüchtiger Moden, hinter dem wir in unbestimmten Umrissen die eigentliche, wirkliche Stilumwandlung sich sehr langsam vollziehen sehen. Von einer solchen Umwandlung als vollendeter Thatsache können wir heute jedenfalls noch nicht sprechen, was wir da sehen, sind höchstens individuelle Stile, die für bestimmte Aufgaben ein durchaus persönliches aesthetisches Lösungssystem gefunden haben. Nur wenn jeder Einzelne versucht so gut er es kann einen solchen individuellen Stil zum Ausdruck zu bringen, unbekümmert um England um Amerika oder Belgien, aber auch nicht eigensinnig verschlossen gegen Anregungen, die in unsrer internationalen Zeit Gemeingut werden, erst dann können wir hoffen, dass spätere Generationen in

unsrem Schaffen etwas finden, was als gemeinsame Geschmacksbasis unsrer Zeit, unabhängig von Moden, erscheint, was, ohne dass wir's wussten, erscheint als ein eigentümlicher Stil dieser komplizierten Lebewesen, die so seltsam gemischt sind aus Mystik und Aufklärung, aus Skepsis und Schwärmerei, aus nüchtern-praktischem Scharfsinn und unbestimmtem Schönheitsdurst, — dieser Menschen, die wir Zeitgenossen nennen.

III.

Monumentalkuust.

(1898.)

Für einen grossen Teil des Publikums beginnt und endet der Begriff «Architektur» mit dem Monumentalbau. Alles übrige zählt für den Durchschnittsbetrachter nicht so recht mit und er kommt höchstens aus lokalem, selten aus künstlerischem Interesse auf den Gedanken, zu fragen, wer das eigentlich gemacht hat, während ihm das doch beim lumpigsten Genrebild neben dem «Wie heisst es?» die erste Frage zu sein pflegt und er sich schämen würde, wenn er seinen Grützner oder Thumann nicht von weitem erkennen könnte. — Aber Säulen und gar eine Kuppel, das pflegt doch zu imponieren, und man kann im Allgemeinen sagen, je mehr Säulen an einem Bau sind, desto «schöner» wird er von der breiten Masse gefunden. Der Architekt steht oftmals auf einem nur relativ verschiedenen Standpunkte, er erkennt zwar selbstverständlich neben dem Monumentalbau die grossen anderen Schaffensgebiete der Architektur, — den Monumentalbau aber taxiert er im allgemeinen auch nach den Säulen,

die angewandt sind; das soll heissen, der Begriff des Monumentalbaues ist ihm vom Begriff der klassischen Renaissance untrennbar geworden.

Wir sind in dieser Beziehung vielleicht nirgends in der Architektur konservativer wie in der Monumentalkunst, und das hängt eng und ganz naturgemäss mit der Erziehung auf der technischen Hochschule zusammen. Der junge Architekt wird hier an der Hand der Säulenordnung gedrillt; die logisch und aesthetisch so fein ausgebauten Systeme der italienischen Renaissance sind das Phantom an dem er architektonische Handgriffe lernt. Diese Systeme drängen zu Anlagen grossen und grössten Stils und so verlässt der junge Architekt die Hochschule, vorgebildet, als ob er nun Parlamentsgebäude erbauen sollte, während die primitiven Mittel künstlerischer Wirkung, wie er sie etwa gebrauchen könnte für die bescheidenen Aufgaben, an die er in Wahrheit zuerst selbständig die Hand legen darf, ihm böhmische Dörfer sind; er kann nicht angeben, wie man ein Dach malerisch deckt, er kennt keine anderen als die ordnungsmässigen Hausteingesimse, er weiss nichts von einem malerischen Schornsteinkopf. Kurz, es geht dem Absolventen der Hochschule sehr ähnlich wie dem Absolventen des Gymnasiums, den seine humanistische Bildung in höchsten Sphären wiegt, der aber von den praktischen, lebenden Sprachen kaum eine Ahnung hat, und man kann wider, aber auch für diese Art der Ausbildung ungefähr dieselben Gründe anführen wie für und wider das humanistische Schulprogramm.

Der Verständige wird jene klassische Ausbildung betrachten, als das Mittel um architektonisch denken zu

lernen, und er wird sich bewusst sein, dass nun erst, wo er denken gelernt hat, das eigentliche Fachstudium, das seinem speziellen Wesen entspricht, beginnt. Viele aber gibt es, die kommen über das Formale, Aeusserliche jener Lernzeit niemals heraus, sie haben aus der klassischen Renaissance nicht nur ihren Begriff des Monumentalbaues als eines Renaissance-Schema's festgelegt, sondern sie übersetzen diesen Begriff nun auf alle Aufgaben, die ihnen in den Weg kommen, und die nichts damit zu thun haben. So sehen wir heute kümmerliche Renaissance-Elemente auf allen Mietshäuser-Fassaden, wir sehen die Sucht mit monumentalen Einzelformen zu wirtschaften an der kleinsten Bahnhofstation, wohin wir schauen sind die monumentalen Grundgebilde der Renaissance prostituiert an falscher Stelle und in falschem Material. So ist uns jene Formensprache besudelt worden, und wenn wir ihr in wirklichen Monumentalbauten echt und korrekt wiederbegegnen, so können wir dies Gefühl nicht mehr ganz loswerden. — Dazu kommt noch Eines: «Korrekt!» Wir können bei der italienischen Renaissance immer kontrollieren, ob sie «korrekt» durchgeführt ist, und dies Wort vernichtet in Kunstsachen jede feinere Freude; die Vorstellung des künstlerisch kräftig Empfundenen muss weichen, wo es vor unser Bewusstsein tritt, und deshalb drängt heute vor allem unser Monumentalbau aus der Sphäre des akademischen Stiles heraus.

Die Befreiung geht nur langsam vor sich, denn in unserer Zeit hat sich vieles zur Lähmung der gestaltenden Phantasie verschworen. In dem Wettkampfe zwischen rein-künstlerischen Intentionen und prak-

tischen Erfordernissen, der sich in jedem ernst durchgeführten Bauwerk abspielt, und den Anstoss zu belebenden Gedanken bildet, sind in unserer mathematik-durchtränkten Zeit die praktischen Bedürfnisse in ungeahntem Tempo den aesthetischen Bedürfnissen gegenüber gestiegen; der Kampf ist dadurch ein ungleicher geworden und es hat sich jene Kompromisskunst entwickelt, unter der unser heutiges Schaffen leidet; ein künstlerischer Gedanken kann den rechnenden Forderungen gegenüber nicht mehr voll zur Durchführung gelangen, man sucht wenigstens noch etwas von ihm auf dem Wege des Kompromisses zu retten, und das architektonische Schaffen wird ein fortwährendes aesthetisches Diplomatisieren. Die natürliche Folge ist statt einer Anregung eine Lähmung der gestaltenden Phantasie.

Es sind noch manche andere Momente, die in unseren Tagen eine Lähmung der Phantasie befördern. Das Publikum, das sich in kunsthistorischer Halbbildung dem geschichtlich Klassifizierbaren gegenüber weit behaglicher fühlt, als der neuen Erscheinung, trägt viel zur Entwertung der Phantasie bei. Der Schaffende aber, dem die Entwicklung des Studiums und der Aufschwung der reproduktiven Künste einen allumfassenden Ueberblick über das historische Wachsen der Formensprachen ermöglichen, sieht sich von einer solchen Fülle von Material umgeben, dass er, statt bloss Anregung aus dieser Quelle zu schöpfen, nur zu bald die eigene Phantasie darin ertränkt fühlt.

Und unter diesem Gefühle leiden wir, unter diesem Gefühle leidet vor allem derjenige, der am Ende des systematischen Laufes der akademischen Lehrzeit ge-

lernt hat, wie andere Leute allermöglichen Zeiten architektonisch sprachen, aber wenn er selber sprechen will, im Banne jener gründlichen wissenschaftlichen Methode steht, nach der er bisher so fleissig das Uebersetzen gelernt hat. Das ängstliche Denken an Regeln, die Gründlichkeit, mit der man Fehler vermeiden will, das lähmt jene eigene Bewegungsfähigkeit, dir wir Phantasie nennen. Und was neu hinzugebracht wird durch die ersten Zeiten des Bureaulebens, wo man einstweilen ein Bauwerk nur im aufgetrennten Zustande in die Hände bekommt, ist auch nicht dazu angethan, gerade diese Seite des Könnens zu fördern.

Mit Recht wird man in diesem Zustande, jedem Anstosse dankbar sein, der die Fesseln, in denen man sich bewusst oder unbewusst fühlt, auflockert, und eines der grössten Verdienste Otto Rieth's, ja das Verdienst, das vielleicht am meisten zu seiner so blitzschnellen Popularität in den Kreisen der aufstrebenden Fachgenossen geholfen hat, das setzt an diesem eben gekennzeichneten Punkte ein.

Rieth's Skizzen zeigen mit jener überzeugenden Deutlichkeit, die nur dann entsteht, wenn jemand in schlagender Weise etwas vor*macht*, was andere vielleicht schon früher oftmals vor*gesprochen* haben, dass es für den Architekt nicht notwendig ist, so lange resigniert zu schweigen, bis er sich in der glücklichen Lage befindet, mit Steinen reden zu können, und dass es in der Architektur überhaupt gar nicht nötig ist, stets grosse, wohlausgedachte und ausgefeilte Reden zu halten, sondern dass man auch plaudern kann. Und damit wird der gelähmten Phantasie ganz leise ein Thor geöffnet, man fragt sich, was denn eigentlich

neben den Aeusserungen, die man in der Tagesbeschäftigung zu leisten hat, ungesagt zurückbleibt, man versucht, man träumt, und was man sonst mit dem unbestimmten Gefühle des Missbehagens in sich herumgeschleppt hätte, das kommt zum Vorschein, oder kann doch zum Vorschein kommen.

Aber was hat das mit Rieth zu thun? Hat es nicht genug Meister vor ihm gegeben, die den Ueberschuss an schöpferischer Kraft in Idealentwürfen aufspeicherten? Weiss nicht jeder, dass Papier und Feder willig die üppigsten Architekturträume aufnehmen? Gewiss, aber es gehört schon ein ungewöhnlich festumrissener Schaffensdrang dazu, um zu Idealentwürfen in der Art Piranesi's oder Schinkel's verleitet zu werden. Wer hat heute Zeit und Musse, um einen fesselnden Einfall in breiter, sorgsamer Behaglichkeit zum Ausdruck zu bringen? Das Durchschlagende in der so zu sagen pädagogischen Wirkung dieser Rieth'schen Skizzen lag in der Art, wie sie zeigen, dass sich die Wirkung einer architektonischen Idee auch mit den denkbar einfachsten und flottesten Mitteln zur lebendigen Anschauung bringen lässt. Darin liegt das Verlockende; Rieth's Technik reizt zur Nachahmung; und darin liegt das Befreiende. Nicht als ob man diese Technik ohne weiteres erlernen könnte, wie etwa eine Art perspektivischer Stenographie, nein, ein malerisches Können und eine ausgebildete Fähigkeit perspektivischen Denkens sind Vorbedingungen; aber dass man überhaupt versucht, sich in dieser Weise über Wirkungen klar zu werden, dass man beginnt zu probieren und zu studieren ohne den schwerfälligen Apparat korrekter Arbeit, darin liegt eine Förderung, zu der diese

Skizzen in vielen, vielen Fällen Anregung gegeben haben.

So können wir denn eine allmählige Befreiung in unserer Auffassung des Monumentalbaues wahrnehmen, eine Befreiung, für die Rieth als Meister praktischer Propaganda seine Verdienste hat, und die in ihrem Charakter unter dem Einfluss der schöpferischen Werke von Paul Wallot und Bruno Schmitz steht. Die Begeisterung die Wallot's Reichstagsgebäude besonders in der jüngeren Architektenwelt hervorrief, beruht vor allem daraüf, dass hier seit langer Zeit zum ersten Male in grossem Stil das akademische Schema der Renaissance durchbrochen wurde und ein eigener Wille auftrat, der mit männlicher Kraft den ausdrucksvollen Geist mittelalterlicher Ornamentik mit dem Harmonie-Gefühl der Renaissancemeister zu verschmelzen wusste. Wir sahen hier, was auch Rieth in seinen Entwürfen zeigt, dass ein Meister mit den historischen Errungenschaften souverain zu schalten vermag, wenn er die Kraft besitzt, eine grosse einheitliche Stimmung in der Gesamtleistung zum Ausdruck zu bringen; im Erfassen dieser Stimmung und in ihrer Ausgestaltung beruht die Macht des Persönlichen, das uns gefangen nimmt. Hier aber liegt der Kern zu einem sich allmählich vielleicht ganz von Anklängen befreienden Ausdruck einer Persönlichkeit.

Die monumentalen Aufgaben der Jetztzeit erschweren die Entfaltung eines persönlichen Ausdrucks mehr, als das in analogen Aufgaben früher der Fall war. Diese Konglomerate von kleinlichen, detaillierten Spezialforderungen anzupassenden Verwaltungsräumen, die nach Aussen hin eine palastartige Ausgestaltung ver-

langen und die wir Justizpalast, Parlamentsgebäude oder Rathaus nennen, fesseln durch den Widerspruch der kleinen Einzelverhältnisse mit der sich ergebenden kolossalen Gesamtmasse die Entwicklung eines grossen Zuges erheblich; kleine Fensteraxen, kleine Etagenhöhen ergeben sich unabweislich aus den Bureauräumen, und über dieses Zellensystem spiessbürgerlich gestalteter Räume kommt der Architekt in der Ausgestaltung seiner Fassade nun einmal nicht heraus; die wenigen architektonischen Motive, die einzelne grosse Säle oder Hallen geben, müssen das Ganze herausreissen, der monumentale Eindruck grosser Mauerflächen aber und der Gegensatz undurchbrochener Massen gegenüber aufgelösten Fensterpartieen ist von vorn herein abgeschnitten, da alle diese kleinen Räume gleichmässige Beleuchtung brauchen und die Häufung der Fenster den grossen Eindruck ersticken muss. Diese Schwierigkeiten fallen bei anderen Monumentalaufgaben, die unsere Zeit bietet, fort, so z. B. ergeben die mancherlei Ausstellungen mit ihren grossen Gebäuden Gelegenheit eine monumentale Kunst zu entfalten, die um so verlockender erscheint, als man sich hier viel unbefangener in den praktischen Versuch neuer aesthetischer Probleme stürzen darf, da man nicht für die Ewigkeit baut; diese Gelegenheit zu Studien in grossem Stile wünscht man oftmals viel kühner benutzt zu sehen.

Ganz besonders aber ist es das Gebiet des Denkmals in seiner verschiedenen Form, das dem Künstler als Feld zu individueller Monumentalgestaltung offen steht. Hier wo keine praktischen Forderungen mit ihren hemmenden Komplikationen vorliegen, ist es leichter

selbstschaffend zu einem harmonischen Resultat zu kommen. Der Weg, den Bruno Schmitz kühn und sicher gebahnt, indem er aus der Steinmasse heraus seine Monumente türmte und sie verwachsen liess mit ihrer Umgebung, ist in Deutschland sonst nur wenig betreten worden. Ueberall sehen wir wieder und wieder jene Denkmäler entstehen, die eine Porträt-Figur auf einen langweiligen Sockel stellen und nur den einzigen Unterschied zeigen, dass ein Krieger bald zu Fuss, bald zu Pferd, ein Civilist einmal sitzend, einmal stehend in irgendwelche Betrachtung versunken ist. Von einer inneren Verschmelzung von Architektur und Plastik ist dabei gar keine Rede und man könnte jene nichtssagenden allegorischen Damen, die sich an Sockeln herumzutreiben pflegen, meistens über Nacht fortnehmen, ohne dass ein Fremder merken würde, dass hier etwas fehlt. Wie anders wusste da das Mittelalter durch dekorativ geschmückte Architektur das Wesen seiner grossen Männer zu charakterisieren! Auch wir könnten eine solche monumentale Sprache wiedergewinnen, wenn wir unser Denkmalsschema verlassen würden, wenn wir das Monument etwa mit Brunnenanlagen verbinden wollten, oder den Aufbau beispielsweise an die Wand einer Kirche oder eines öffentlichen Gebäudes anlehnen würden; man könnte es manchmal sogar zum integrierenden Bestandtheil eines Bauwerks machen, dem dadurch willkommene Mittel zum Schmuck geboten würden, während das Denkmal einen weit feierlicheren so zu sagen historischen Charakter bekäme, etwa wie die alten Rolande oder wie die Pliniusstatuen am Dome zu Como. Kurz, hier gibt es ein Kapitel, das unsere heutige Monu-

mentalkunst noch mit Stein zu schreiben hätte, und wo moderner Eigenart vielleicht am wenigsten im Wege stände.

Echte Monumental-Aufgaben werden seltener und seltener, sie haben ein Gebiet, das sie früher ganz beherrschten, jetzt so gut wie völlig verloren, das Gebiet der Kirche. Jene kleinen Gotteshäuser, die heute in solchen Massen in allen neuen Stadttheilen entstehen, haben trotz Turm und sonstigen grossen Allüren mit Monumentalkunst nichts mehr zu thun, es sind trockene Versammlungssäle geworden, die den Schatten früheren grossgedachten Empfindungs-Ausdrucks ängstlich zu wahren suchen. Der innere, intimere Zusammenhang mit dem wirklichen Fühlen und Leben ist hier völlig verloren gegangen und doch könnten gerade hier die grossen idealen Aufgaben liegen, die sich die Baukunst zurückerobern müsste. Denn gerade die Baukunst, «deren wirkende Ursachen sich noch tiefer als die der bildenden Künste hinter ihrem Ergebnis verbergen», steht trotzdem, ohne dass vielleicht mancher sich's bewusst wird, in lebhaftestem Konnex mit dem Empfinden des Laien. Enger wie irgend eine andere Kunst ist sie mit dem täglichen Leben verwoben, stärker als alle anderen Künste vermag sie Stimmungen dem Betrachter aufzuzwingen: «die feierliche Erregung pflegt sie wiederhallend zu verstärken, das Band, das geistige Gemeinen umschlingt im Räumlichen zu versichtbaren. (Justi.) Und diese Wirkung darf sie sich im heutigen Getriebe nicht nehmen lassen, weder durch das Schablonentum alter Geleise, noch durch die nervöse Auflösung konstruierender Neuerer.

Um diese höchsten Effekte zu erreichen, bedarf es aber nicht in erster Linie eines so zu sagen herausgeschälten und sanktionierten neuen Stiles, von dem wir selber sagen, dass er dem Charakter unserer Zeit entspricht, wie wir reflektierenden Wesen das ja zu thun pflegen, sondern es bedarf dichterischer Geister, individueller, phantasiebegabter Persönlichkeiten; die reden ihre Sprache unbewusst, und wenn man diese Sprache seziert, dann wird man vielleicht das «Alte» und das «Neue» darin finden, die Hauptsache aber, den poetischen Geist, den undefinierbaren Stimmungszauber wird man beim Sezieren vergebens festzustellen suchen.

IV.

Bürgerliche Baukunst.

(1898.)

Es mag ein leichter Anflug von Ironie gewesen sein, der Dürer's Mund umspielte, als er die Worte niederschrieb: «Es ist der Deutschen Gemüt, dass gewöhnlich alle, die etwas Neues bauen wollen, wollten auch gern eine neue Façon dazu haben.» Es ist wohl nicht so sehr der edle Durst nach dem Individuellen, — eine Errungenschaft über die wir uns heute jedenfalls nicht mehr allzusehr zu beklagen brauchen, — was Dürer damit dem deutschen Baumeister zuschreiben will, sondern er will augenscheinlich vor allem andeuten, wie es in unsrem Volkscharakter liegt, dass jeder Bauende vor allem partikularistisch seinen eigenen Liebhabereien nachgeht, unbekümmert um seine Nachbarn, unbekümmert um das Gesamtbild, nur bedacht auf die spezielle «Façon», die er sich in den Kopf gesetzt hat. In Italien und auch in Frankreich finden wir es manchmal, dass mit vollem Bewusstsein auch durch die Privatbauten ein einheitlicher Zug hindurchgeht, dass beispielsweise ein Laubengang eine ganze Häuserkette zusammenfassend ver-

bindet; das liegt dem deutschen Gemüte augenscheinlich ferner; das malerische Gewinkel, das bunt und willkürlich Zusammengewürfelte, das für uns den Reiz der alten deutschen Stadt ausmacht, ist die Folge dieses negativen Zuges in der deutschen Architektur früherer Jahrhunderte.

Auch in der bürgerlichen Baukunst unserer Tage können wir die charakterisierte Neigung beobachten. Aber was in früheren Zeiten einen natürlich-malerischen Eindruck hervorrief, weil immerhin eine gleiche Grundauffassung architektonischen Geschmacks bei aller Eigenart im Einzelnen dem Ganzen einen gemeinsamen Gesamtton gab, — das wirkt in der bürgerlichen Baukunst unserer Tage nicht mehr malerisch, sondern verwirrend und verletzend. Ein furchtbares Beispiel dieser Sucht nach der eigenen «Façon» und dem künstlerischen Resultat in unsern Tagen, bietet beispielsweise der «Ring» in Köln, auf dessen reich und üppig durchgeführte Bauten die Bürger sicherlich nicht wenig stolz sind. Ein System der Fassadenlösung drängt sich hier eng neben das andere, — wirkt das eine Haus durch einen Erker, so sucht der Nachbar durch ein Türmchen die Wirkung zu überbieten, — alle Materialien und Farben wirbeln bunt durcheinander, — von der reichen Speisekarte der Stilcharaktere wird dem Wanderer keiner geschenkt, und so wird selbst das, was vereinzelt vielleicht ganz angenehm wirken würde, vernichtet im buntscheckigen Bilde.

Man ist im Grunde machtlos gegen diese Kalamität unsres modernen Stadtbildes. Da wo in unseren Stadtteilen eine villenartige Bebauung vorgeschrieben ist,

wird der Uebelstand durch die relative Isoliertheit der einzelnen Bauten einigermassen paralysiert, da aber, wo in fortlaufender Strassenfront gebaut wird, kann selbst eine einzige grobe künstlerische Taktlosigkeit alles über den Haufen werfen. Deshalb könnte die Hoffnung auf einen einheitlichen modernen Stil für das bürgerliche Wohnhaus ganz besonders berechtigt erscheinen. Unsere Volkseigentümlichkeit macht uns die Erreichung dieses Zieles schwerer, als anderen Nationen. — Wir wollen nicht Paris als Muster heranziehen; dort ist zwar ganzen Strassenzügen ein einheitlicher Charakter gewahrt, aber die stumpfsinnige Wiederkehr gleicher magerer Renaissance-Umrahmungen und biederer gusseiserner Gitter hat etwas imponierend langweiliges, und selbst im Privatbau der eleganten Viertel wirkt die kühle Vornehmheit der Palaisgebäude in französischer Renaissance oder diskretem Louis XVI. auf die Dauer wie ein «testimonium paupertatis». Man scheint hier nicht nur aus nationalem Selbstbewusstsein, sondern ebensosehr aus hilflos gewordener Tradition einheitlich zu gestalten. — Anders dagegen wirkt in England der gemeinsame Geschmackszug, der durch ganze wohlhabende Teile Londons, oder durch kleine Kulturzentren wie beispielsweise Oxford hindurchgeht. Man hat hier eben aus nationalen und praktischen Bedürfnissen eine charakteristische Bauart entwickelt, die lebendig ist, und die deshalb mannigfache, ungebundene Kombinationen ihrer Motive zulässt, Kombinationen, die das freistehende ebensogut wie das eingebaute Haus zu bewältigen vermögen. Die Einheitlichkeit der Wünsche und Lebensbedingungen, die dem Engländer vermöge

seines selbstverständlichen nationalen Selbstbewusstseins durchweg eigen ist, macht eine Hauptvorbedingung für diesen erfreulichen Zustand aus. Man kann sagen, dass der Engländer stets nach einem Hause streben wird, das möglichst englisch erscheint, während in Deutschland die Leute wohl immer weiter existieren werden, deren Ideal es ist, einen italienischen Palazzo, ein Barockschlösschen oder eine englische Cottage zu bewohnen, besonders wenn solche gute Sachen ihnen auf der Reise irgendwo mit Recht sehr imponiert haben; kurz, in irgend einer Weise kommt das Streben nach der «eigenen Façon» zum Vorschein.

Schon die eigentümlichen und segensreichen Unterschiede unsrer Volksstämme und die grossen Unterschiede der Materialien, die verschiedenen deutschen Landen zu Gebote stehen, wirken einem durchgehenden allgemein-deutschen Stilcharakter entgegen; dass es aber trotz aller Schwierigkeiten möglich ist, auch bei uns einen einheitlichen bürgerlichen Baustil für einheitliche Stammesdistrikte auszubilden, das hat München in den beiden letzten Jahrzehnten dank dem Wirken von Künstlern wie Gabriel Seidl, Emanuel Seidl und Hocheder bewiesen. Hier ist eine bürgerliche Baukunst entstanden, die einen scharf ausgeprägten und zwar spezifisch süddeutschen Charakter trägt. An die historischen Formen der einheimischen Bauwerke knüpften diese Meister an, sie studierten den Putzbau der süddeutschen Renaissance mit seiner sparsamen Hausteinverwendung, und übertrugen die wohnlichen Reize seiner Gruppierung, die Effekte seiner hellen Flächen gegenüber dem behaglichen Ziegeldach, seine gedrückten Korbbogen und reichen Gitter

auf des moderne Wohnhaus. Und dann werden sie von selber weiter geführt, und besonders, wo die Aufgaben an Dimension zunahmen, wurden sie vom natürlichen Gefühl auf die reicher geschwungenen Linien des einheimischen Barocks gewiesen, die grössere Massen beherrschen können und freiere Gliederungen zulassen; so lebte denn der süddeutsche Putz-Barock mit seinen zarten Profilierungen und dem bescheidenen, an wenig Stellen konzentrierten Schmuck unter ihren Händen wieder auf. Ganz moderne neue Aufgaben aber, Krankenhäuser, Schulen, Brauereien, Bade-Anstalten, verstanden sie mit diesen historischen Elementen natürlich zu lösen, weil sich diese Formensprache eben aus dem Material heraus natürlich entwickelt hatte und das Streben nach einer natürlichen Benutzung des Materials auch heute wieder im Prinzip zu denselben Resultaten führen musste. Und so ist diese Künstlergruppe ein interessantes Beispiel dafür, wo die Grenzen jener Bewegung liegen, die mit jugendlichem Uebereifer die richtige Erkenntnis, dass Architektur sich auch heute noch weiterentwickeln darf und dass es Aufgaben gibt, wo sie sich weiterentwickeln muss, zu einem «Anathema sit» alles dessen umstempeln, was nach einem historisch benannten Stile riecht. «Oh ihr Kleingläubigen, in meines Vaters Hause sind viele Wohnungen!» Das gilt von aller Kunst.

Spitzweg kann man bewundern neben Böcklin. Beide haben eben für das, was sie darstellen wollten, den gleichwertigen Ausdruck gefunden, der zugleich den Stempel ihrer Person trägt; jede Schöpfung aber, die das erreicht, ist «modern», d. h. lebendig und nicht

ausgegraben. Ebenso wenig aber, wie irgend Jemand aus der Bewunderung Spitzweg's folgern wird, dass man nun auch allegorische Wandgemälde in dieser Art gemalt haben möchte, soll man den seltsamen Schluss ziehen, dass derjenige, der Seidl, Hocheder und Männer, die in ähnlichem Sinne schaffen, schätzt, nun alle Aufgaben, die sich in der Architektur bieten, in dieser Art gelöst sehen möchte. Merkwürdig, dass man das erst sagt, aber es gibt überall Leute, die diesen Schluss für selbstverständlich halten, die aus allem Partei machen und so thun, als müsste man jedes Fresko bekämpfen, wenn man Genrebilder bewundert, oder gar selber welche malt. — Diese Fragen sind überhaupt keine Parteifragen, Partei ist in der Kunst gleichbedeutend mit Mode. Das Einzige, wofür man mit der Feder kämpfen kann, ist das Niederreissen falscher Schranken, der Schranken die auf dem Wege nach vorwärts und auf dem Wege nach rückwärts errichtet werden, denn der Weg muss frei sein, er hat gar kein Ziel, das nach einer bestimmten Richtung liegt, sondern soll nur den Zweck erfüllen, das Stück schöner Welt, durch das er führt, behaglich geniessen zu können.

Abstrakten Forderungen gegenüber beweist sich's eben immer wieder, dass in der Architektur, und vor allem in jener bescheideneren Sphäre, die wir bürgerliche Baukunst nennen, nur das unter allen Umständen Recht behält, was natürlich erscheint, mag's nun unter dieser oder jener Etikette auftreten. Weshalb etwas auf keinen Fall natürlich erscheinen kann, das vermag man wohl mit einiger Genauigkeit anzudeuten; man kann wohl sagen, dass das Anklammern

und Weiterbilden an historischen Zufälligkeiten vergangener Stilepochen unter allen Umständen unnatürlich wirkt, und kann infolge dessen das Betonen des eigentlichen organischen Grundgedankens bei jedem Gebilde fordern, — man kann wohl sagen, dass das Verpflanzen spezifisch nordischen oder südländischen Formengeschmacks in unsre Breiten gesucht wirken wird und kann ein Anpassen an die Volkseigenart in Material und in Phantasie zur Grundregel aufstellen, — man kann wohl sagen, dass ein Auftreten des Eisens bei einem Gebäude, das unseren aesthetischen Instinkt im Uebrigen auf das statische Gefühl des Steinmaterials gestimmt hat, stets unvermittelt und unnatürlich wirken wird und kann einen Ausgleich in dem verschiedenen konstruktiven Ausdruck verschiedener Materialien verlangen, — kurz man kann ganz gut sagen, was jedenfalls unnatürlich erscheinen muss, was aber in der Architektur dies selbstverständliche, wohlige Gefühl hervorruft: «Ja, so muss es sein, dies ist natürlich!» — das lässt sich meistens sehr schwer sagen und erklären. Und das ist gut, denn sonst wäre die Architektur keine Kunst.

So liegt der Grund für das aesthetische Behagen, das wir bei den süddeutschen Meistern bürgerlicher Baukunst haben, wohl zum grossen Teile in ihrer künstlerischen Persönlichkeit, aber ein wesentlicher Faktor bleibt darum doch die Richtigkeit ihres Prinzips, dieses Prinzips, in den einfachen Grenzen bürgerlicher Bedürfnisse die natürlich entstandenen Rezepte nicht zu verschmähen, weil sie historisch sind, sondern im Gegenteil den historischen Bauten die Mittel ihrer Wirkung abzulauschen. Es sind so ein-

fache Mittel, mit denen diese Bauten Seidl's oder Hocheders ihre poetische Wirkung erreichen, die Verteilung der Massen, die Silhouette, die Behandlung des Daches, die verschiedenartigen Putzflächen, die Anordnung der Fensterflecke mit den grünen Läden, hie und da eine graziös geschwungene Linie, eine freie Säule, ein behaglicher Schornsteinkopf und wo es geht etwa eine reicher ausgebildete Thür oder ein schmucker Erker; jede Zufälligkeit, die sich dabei aus praktischen Anordnungen ergibt, wird zum malerischen Motiv gestaltet und es ist für den Fachmann, der unwillkürlich die im praktischen Schaffen so wichtige Frage der Oekonomie mit in Rechnung zieht, vor allem interessant, mit wie wenigen Mitteln hier Wirkungen erreicht sind.

Nun kann's ja für einen vernünftigen Menschen künstlerisch ganz gleichgültig sein, ob ein Virtuose auf e i n e r Violinsaite einen Toneindruck zu erzielen vermag, der dem Durchschnittsgeiger kaum auf vieren gelingt, aber in der Architektur ist das anders; die Frage nämlich, weshalb der Mann nicht ruhig vier Saiten nimmt zu seinem Spiele, ist auffallend berechtigt, die Frage aber, weshalb man statt schlicht behandelter Putzflächen nicht reichprofilierten Haustein wählt, ist einigermassen naiv. Für die Beurteilung aber, was ein Künstler im Rahmen der zur Verfügung stehenden Mittel und t r o t z des Zwanges praktischer Anforderungen noch zu leisten gewusst hat, findet man beim Publikum nun einmal durchaus keinen Sinn. Wie weit das geht, merkte der Verfasser vor kurzem, als ein wegen Kunstverständnis und Geist berühmter Leipziger Professor im Gespräch über die neue dortige

Johanniskirche den Standpunkt vertrat, dass es doch unbegreiflich wäre, wie ein Mann noch in solch nüchtern-schmucklosem Putzstil zu schaffen vermöchte, wo man doch sehen könnte, wie schön moderne Kirchen zu gestalten wären an — der Wiener Votivkirche.

Das fällt den Leuten nur zu oft nicht ein, dass ein Durchschnittsbaumeister für dieselben Mittel einen simplen Kasten hinsetzen würde, wo hier aus der Einfachheit ein Hauch von Kunst weht. Eine Hochedersche Schule darf man nicht mit dem Palazzo Strozzi, sondern muss man naturgemäss mit den kasernenartigen Schulbauten seiner Vorgänger vergleichen; in demselben Rahmen, in dem früher nur öde Nutzbauten entstanden, wird hier Stimmung erreicht.

Stimmung aber, das ist ein künstlerisches Gut, für das diejenigen, die immer nur nach neuen und originellen Formen suchen, garnicht die richtige Wertung haben; Stimmung zu erzielen, gleichviel in welcher Kunstsprache, das ist das wesentlichste Ziel, das eine bürgerliche Baukunst sich zu setzen vermag, ein Ziel, das hier höher steht, als das Streben nach interessanten neuen Lösungen.

Es gibt eben künstlerische Aufgaben verschiedenartiger Natur, die man nicht theoretisierend in einen Topf werfen sollte, Aufgaben, die dem Künstler die moralische Pflicht auferlegen ein Stück rücksichtslos vorspringender Eigennatur zu zeigen, und Aufgaben, die nur dann ganz gelöst sind, wenn sich die markante Persönlichkeit so zu sagen keusch versteckt hinter der Fähigkeit ein Werk einzupassen in die Stimmung seiner nächsten Umgebung, oder in die Stimmung einer ganzen Stadt und ihres eigentümlichen Lokaltons. Die

meisten Aufgaben bürgerlicher Baukunst gehören wohl dieser zweiten Gruppe an. Damit ist durchaus nicht gesagt, dass sie gebannt sein sollten in das unbedingte Schema historischer Formen, nein, die moderne Empfindung kann auch innerhalb dieser Grenze sehr deutlich anklingen und nur für die internationale Kunstsprache, die wir meistens unter «modernem Stil» verstehen, ist kein Platz. Eine falsche Scheu, aber muss man es nennen, wenn ein Künstler, der aus modernem Empfinden heraus selbständig arbeitet, sich bei der entsprechenden Aufgabe schämt, an historische Formen, die dem vorliegenden Zweck und Aufgabecharakter konform sind, anzuknüpfen, bloss weil sie historisch sind. Soll man alle alten Obstbäume verdorren lassen, weil man sie nicht selber gepflanzt hat? Ist es eine Thorheit auch an alten Bäumen weiterziehend und veredelnd nach neuen Sorten zu trachten? —

V.

Grabmalskunst.

(1897.)

Auf dem Gebiete der Kunstgeschichte sind wir längst gewöhnt, als einen wesentlichen Faktor zur Charakterisierung eines Volkes und seiner Kunstentwickelung die Art zu betrachten, wie es seine Toten begräbt. Neben dem Bedürfnis der Gottheitsverehrung weckt der Drang, das Gedächtnis eines Verstorbenen festzuhalten, zuerst die edleren Gestaltungstriebe der Menschheit, und so erzählen uns die Felsengräber der Phönizier, die Terrassenmonumente der Perser und die Pyramiden der Aegypter vielleicht am meisten vom Fühlen und Wollen ihrer Erbauer und deren Zeitepoche.

Je komplizierter die Kulturverhältnisse werden, umso mehr andere Kunstfaktoren treten gleichwertig neben die Grabmalskunst in die Schranken, aber eine spezielle Bedeutung bleibt ihr doch in allen Zeiten erhalten: sie beschäftigt sich im Gegensatz zur Kunst der Kirche und des Staates mit dem Individuum; keine andere Kunstbethätigung kann so deutlich zu uns reden vom Gemütsleben des Einzelwesens, sei es

nun, dass derjenige, der ein Denkmal errichtet, wirklich den Toten damit zu charakterisieren versucht, sei es, dass er eigentlich sich selber damit zur Geltung bringen will.

Diese Bedeutung hat die Grabmalskunst auch heute nicht verloren, und wenn wir uns bemühen, das steinerne Kapitel unserer modernen Kulturgeschichte zu lesen, das auf unseren Friedhöfen geschrieben steht, so können wir manch ernstes Wort daraus vernehmen.

Wie sehr der Friedhof auch heute ein Volk charakterisiert, wird man am deutlichsten gemerkt haben, wenn man in fremdem Lande den Gottesacker betreten hat. Wer hätte nicht im Camposanto zu Genua etwas vom ruhmredigen Pathos des Italieners, auf dem Père-Lachaise etwas von der konventionellen Wohlanständigkeit der Franzosen und auf dem Friedhof in Wien etwas von der koketten Eleganz des Oesterreichers gespürt? — Weit schwerer ist es, im eigenen Vaterlande die Runen richtig zu lesen.

In Leipzig liegt, von wenigen beachtet, mitten in dem vom Verkehr entstelltesten Teile der Stadt der alte Johannisfriedhof. Er zerfällt in drei aneinander gereihte, hofartig abgeschlossene Gärten, deren jeder gleichsam eine Generation repräsentiert. Der erste Garten ist ein Stück unverfälschter Poesie; liebevoll, oftmals phantastisch ausgebildete Steine berichten, aus üppigem Grün hervortauchend, von einem vergangenen Geschlecht, das seine Empfindungen mit einer gewissen Absichtlichkeit zum Ausdruck brachte, aber es waren doch Empfindungen. Der zweite Garten ist schon gemessener; das Material ist ärmlicher geworden und die Bildhauer-Arbeiten sind kärglicher, aber noch

immer treten uns persönliche Züge trotz aller Unbeholfenheit entgegen. Der dritte Garten reicht in unsere Tage herein; das Material ist reicher geworden, es blinkt uns oftmals glänzend poliert entgegen, aber die Bildhauer-Arbeit ist durchweg verschwunden; derselbe Stein kehrt wieder einmal, zweimal, zehnmal, und streckenweise gleicht die Gräberreihe nichts anderem, als einem steingewordenen Adressbuch. Die Zeit der Fabrikarbeit ist angebrochen; das Individuum des ausführenden Arbeiters ist verschwunden, und mit ihm ist auch das Individuum des Toten, dem seine Arbeit gilt, verloren gegangen.

Wir dürfen das historische Bild, das einst die Grabmalskunst unserer Zeit bieten wird, gerechterweise nicht nach dieser Schilderung bemessen. Auch in den historischen Epochen, auf die wir jetzt bewundernd blicken, ist das Mittelgut durchweg verschwunden, und wir mustern vor allem die Höhen, die aus dem Sand der Zeit hervorragend bestehen bleiben. So wird es unserer Zeit auch dereinst ergehen, und da werden sich manche schöne Einzelwerke echter Künstler auf unseren Friedhöfen finden. Was aber unsere Verwunderung hervorrufen muss, das ist die Thatsache, dass der Prozentsatz, den diese echte Kunst der niedrigsten Massenware gegenüber ausmacht, so gering ist, und dass all jene Zwischenstufen fehlen, die den Einzelwert des Kunstwerkes gar nicht beanspruchen und doch einen Hauch von Kunst in ihrer Gestaltung zeigen.

Bescheidene Gräber mit einfachen Tafeln wird es immer geben; sie können durch die liebevolle Innigkeit, mit der sie geschmückt sind, oftmals die besten

Trostpunkte auf einem modernen Friedhof ausmachen; von ihnen sprechen wir nicht, wir sprechen von jenen zahlreichen Grabmonumenten, die einen reichen Aufwand von Mitteln zeigen und jeden Funken von Gefühl dabei vermissen lassen. Wäre dem Beschauer nur das Bewusstsein dieses Aufwandes erspart, die Sache würde weit weniger schlimm sein. Hier aber liegt einer der Hauptschäden unserer Friedhofskunst: was sie an Gemüt nicht besitzt, sucht sie durch Material zu ersetzen, — ihr schlimmster Feind ist der polierte Granit, der das Charakteristikum des modernen Friedhofs anderen Zeiten gegenüber ausmacht. Gäbe es keinen polierten Granit auf der Welt, unsere Kirchhöfe würden weit erträglicher aussehen. — Nicht nur, dass das Material an sich der zarteren künstlerischen Behandlung widerstrebt und dadurch eine Phantasielosigkeit der Form von selber heranzieht, nein, selbst geschickt behandelt ist es einer wärmeren intimen Wirkung kaum fähig, sondern gesellt zur Phantasielosigkeit meist den Ausdruck des Ruhmredigen und Gefühllosen. Niemals kann solch ein Monument im Lauf der Zeit mit der Natur zusammenwachsen, was selbst dem ärmlichsten Stein seinen Reiz verleiht, unantastbar und naturfremd bleibt es in seinem hohlen Glanze, und so stehen sie denn da auf unseren Gräbern, die Obelisken, Kreuze und Sarkophage, die Sarkophage, Kreuze und Obelisken und bisweilen schaut eine antikisierende Aedicula dazwischen heraus oder eine Büste auf reinlich poliertem Sockel. — Wenn man das Geld, das hier zum geistlosen Polieren des Steines verwandt wird, anwenden wollte, um Stein mit künstlerischen Gedanken zu beleben, ein wie

reiches Feld für das Schaffen unserer Künstler würde eröffnet werden.

Gerade hier, wo ein nie versiegendes, wirkliches Bedürfnis der Kunst entgegenkommt, ein Bedürfnis, das man nicht erst erzieherisch zu wecken braucht, steht ein Gebiet für die dekorative Kunst offen, wie es kaum ein zweites gibt. Der Künstler wird es sich allerdings nie in grossem Umfang erobern, wenn sein Streben nur darauf geht, Grabfiguren zu machen. Es gibt ja sehr schöne Engel, Genien, Porträts und allegorische Gestalten auf unseren Gräbern, aber auf diese kostspielige Art von Gebilden, die man meistens auch vom eigentlichen Grabmal loslösen und in ein Museum stellen könnte, kommt es nicht in erster Linie an; der Künstler muss ein Schaffen lernen, das eng und untrennbar mit der architektonischen Gestaltung des Grabmals verbunden ist, ein Schaffen, das dekorativ wirken will.

Eine schöne kunstvolle Schrift, ein eigenartig behandeltes Wappen, ein ornamentales Friesband, eine stilisierte Blume, das sind Dinge, die auch einfachen Gräbern einen künstlerischen Reiz und ein eigenes Gepräge geben können, aber es gibt nicht viele, die diesen Reiz beherrschen; die unbeeinflusste Behandlung einer komplizierten Figur gelingt manchem Bildhauer leichter, als das feinfühlige Anpassen an einen bestimmten Gesamtwillen, das selbst das bescheidene Ornament erfordert, wenn es wirken soll.

Zu dieser ornamentalen Plastik muss weit mehr echter Künstlergeist herangezogen werden. Wenn uns aber dieser Geist zum Schmuck unserer Friedhöfe zur Verfügung steht, dann wird sich auch ganz von selber

eine grössere Mannigfaltigkeit in der Gesamtgestaltung unserer Denkmäler entwickeln. Wir werden schon im Entwurf freier werden in der Art des Ornamentierens, wir werden uns loslösen von der Schablone der schulgerechten Gesimsformen, die so ertötend auf die künstlerische Phantasie wirkt, wir werden lernen, auch ohne Gesimse und ohne grossen Statuen-Aufwand dem Ausdruck zu geben, was wir darstellen wollen. Dann wird die Sprache des Gemütes, die uns jetzt nur so selten auf dem Friedhof entgegentönt, weit allgemeiner wiedergefunden werden. Und darauf allein kommt es an.

Der menschliche Instinkt hat in der Baukunst ein gar feines Empfinden für das, was wirklich aus dem Gemüt hervorgegangen ist. Er fühlt es deutlich, ob beispielsweise ein Gotteshaus aus einem frommen, gläubigen Sinn erstanden ist, oder aus dem Geist religiöser Gleichgültigkeit, der aus den meisten modernen Kirchenbauten so ertötend herausschaut, — und dasselbe fein scheidende Gefühl hat er auch der Grabmalskunst gegenüber. Gehen wir deshalb auf die hergebrachten religiösen Symbolformen nur dann zurück, wenn wirklich im eigenen Geist oder im Reflex der Persönlichkeit, der das Grabmal gilt, etwas liegt, was diese Religionssprache nicht zur blossen Phrase werden lässt. — Es gibt so viele Ausdrucksnuancen in der Kunst, die einem Grabmal den Stempel des Heiligen und Weihevollen geben können, die vom Mystischen des Todes, von der Liebe der Mitmenschen und der Hoffnung jedes Menschenherzens reden, dass wir nicht jener Ausdrucksmittel bedürfen, falls wir nichts bei ihnen empfinden.

Hier jeweilig die Form zu finden, die dem dunklen Gefühl entspricht, das ist die Aufgabe des Künstlers, und diese Aufgabe ist gross und verlockend, weil vielleicht nirgends sonst so eindrucksvoll wie in der Grabmalskunst das philosophische Bedürfnis, das jedem fühlenden Menschen innewohnt, mit dem künstlerischen Ausdruck zu ringen vermag.

Und es ist seltsam, oftmals kann die Architektur eine verständlichere Sprache zu uns reden, als die illustrierende Plastik, ebenso wie die Musik oft mehr zu sagen versteht, als die Philosophie.

VI.

«La Démocratisation du Luxe.»

(1897.)

Vor kurzem konnte man im «Figaro» eine Plauderei lesen, die sich im Hinblick auf die kommende Pariser Weltausstellung mit Deutschlands Kunstgewerbe beschäftigte. Man kann ja nie erwarten, wenn man dies Blatt in die Hand nimmt, ein glänzendes Bild deutscher Verhältnisse gemalt zu sehen, aber man kann doch — und zwar nicht selten — eine gewisse Besorgnis aus der im Tone des Grandseigneurs gehaltenen Beurteilung herauslesen; das thut dann mehr wohl, als Worte des Lobes. — Von einer solchen Besorgnis war in jenem Artikel leider nichts zu spüren. «Nun», sagte der Autor etwa, «da werden wir ja endlich auch Deutschlands Gewerbe zu sehen bekommen; wir werden überrascht sein, wirklich überrascht, denn es wird uns etwas zeigen, was künstlerisch das hübscheste Paradoxon bedeutet, das man sich nur wünschen kann: la démocratisation du luxe.»

Wir glauben nun nicht, dass wir den Franzosen den Gefallen thun werden, uns gerade auf ihrer Ausstellung von dieser Seite zu zeigen, wir haben Talent genug

um repräsentieren zu können, — aber in dem Worte steckt eine tiefe Wahrheit, wenn wir es als Charakterisierung des allgemeinen kunstgewerblichen Zustandes nehmen, der bei uns, freilich nicht bei uns allein, herrscht.

Die Demokratisierung des Luxus, darin haben wir es in der That weit gebracht, das ist's, worunter wir seufzen, das ist die feindliche Macht, die sich einer gesunden kunstgewerblichen Entwickelung überall entgegenstemmt. Es ist ja auch so undankbar, wenn man dafür zu kämpfen scheint, den künstlerischen Luxus wieder bevorzugten Klassen als Reservatrecht zu gewinnen, und es wird manche Leute geben, die es als stolze Errungenschaft unserer Zeit und ihrer gewerblichen Entwickelung ansehen, dass man im billigen Restaurant, im Chambre garni des Studenten und der guten Stube des Schneidermeisters denselben Formen begegnen kann, die ursprünglich für den Fürstensaal oder ein Prunkgefäss erdacht sein mögen. Ja, es sind vielleicht dieselben Formen — von unverstandener Nachahmung und Pfuschwerk wollen wir einmal ganz schweigen, obgleich es vorwiegt — aber was dort aus Bronze war, ist hier aus Cuivre poli, und was dort geschnitzt wurde, ist hier gepresst oder gegossen, — aber was dort am Abendmahlskelch prangte, finden wir hier an der Lampe, und was die Thür zum Ratssaal zierte, schmückt hier den Eingang zur Schlafkammer. Das dekorative Taktgefühl, das ist es, was in erster Linie durch die Demokratisierung des Luxus verloren gegangen ist: zu viel Ornament, oder Ornament am falschen Platz, oder beides.

Dass diese Erscheinung eintreten musste, unhemm-

bar, wie das Wirken einer Naturgewalt, bedarf keiner grossen Betonung. Die märchenhafte Entwickelung alles Maschinenwesens, die ungeheuren technischen Errungenschaften der letzten Jahrzehnte, machen die billige Reproduktion beliebiger Formen in beliebigem Material leichter und leichter; was Wunder, wenn die Industrie sich das zu nutze macht, und wenn sie anfängt, für billiges Entrée mit ihren Künsten zu protzen, — was Wunder aber auch, dass der kindliche Zuschauer, das Publikum, verblüfft wird und verwundert Beifall klatscht. Es muss erst erzogen werden, um Künste von Kunst zu unterscheiden.

An allen Ecken und Enden finden wir heute den kunstfertigen Bau eines «Orchestrions» aufgestellt, das für einen Nickel die schönste Musik mit komplizierter Begleitung und reichsten Verzierungen zum besten gibt, — der arme Kerl, der nur seine lumpige Zither zu schlagen versteht, kann nicht dagegen aufkommen, man hört sein Spiel ja kaum neben diesem Konkurrenten und er kann's nicht einmal für einen Nickel hergeben, sondern muss mehr verlangen; höchstens vermag er seine Kunst noch als Rarität auf den Markt zu bringen. Und doch gibt es Leute, welche dieselbe Melodie auf bäurischem Instrument und in primitivem Vortrag lieber von einem Menschen hören, als vom vollendetsten Orchestrion. Möchten diese Leute sich mehren und mehren! Der Kunst des Gewerbes gegenüber sind sie heute weit weniger zu treffen, als auf irgend einem anderen Gebiete, denn wenn das, was wir eben vergleichend bemerkten, wörtlich nur auf die breite Masse des grossen Publikums zutrifft, so können wir in kunstgewerblichem Bereich heute noch

im Hause des Gebildetsten das Orchestrion der Zither vorgezogen sehen. Durch die Demokratisierung des Luxus ist man so an den toten Prunk der Formen gewöhnt, dass man für das schlicht-anspruchslose Gewand kein Auge mehr hat.

Und doch zeigen sich mehr und mehr die Spuren, dass man durch das Uebermass der Formen, welche die technische Entwickelung unserer Zeit plötzlich in buntem Taumel um uns aufhäuft, übersättigt ist. Der grosse Eindruck, den das Erscheinen der englischen Möbel mit ihren einfachen Linien und dem bewussten Verzicht auf Schnitzwerk und Drechslerarbeit machte, war das deutliche Zeichen der Reaktion. Der neue Impuls, der von dieser Erscheinung ausgeht, kann uns zum Heile oder zum Verderben werden. — Zum Verderben, wenn er nichts weiter bewirkt, als dass wir nun darangehen, diese neue Formenwelt eifrig nachzumachen: dann geraten wir, um uns von der Knechtschaft der Altvordern zu befreien, in die weit schlimmere Knechtschaft fremdländischer Eroberer. — Zum Heile, wenn wir an der Art, wie sich im Nachbarlande eine gesunde Blüte entwickelte, lernen, eine ähnliche Entwicklung auch bei uns anzubahnen.

Wir fangen jetzt erst ganz allmählich an, über dem «Was» des Geschaffenen, das uns blendete, nach dem «Wie» des Entstehens zu fragen, und da sehen wir, wie ursprünglich die künstlerische gleichbedeutend war mit einer sozialen Bewegung. Die Empörung über die mehr und mehr drohende Herabwürdigung des Menschen zum Maschinensklaven, der soziale Kampf zwischen Gewerbe und Industrie fachte das Feuer in England zuerst an.

Ein Mann wie Ruskin ist in erster Linie ein Reformer aus Humanitätsgefühl, zugleich aber erkennt er, dass die soziale und die künstlerische Krankheit im Zeitalter der Maschine den gleichen Ursprung hat. Und nun setzt Morris, ausgerüstet mit einer zähen und elastischen Künstlerkraft und unterstüzt von jenem Stab begeisterter Freunde, deren Namen heute in aller Munde sind, den sozialen Kampf in künstlerische That um. Der Künstler greift wieder ein ins Gewerbe und er betreibt es auf dem Boden des alten Handwerks, indem er das Werk, das er entworfen, auch selber bis zur Vollendung führt.

Das ist die Art, wie man der Demokratisierung des Luxus im Gegensatz zur Industrie den Krieg erklärt, denn es ist natürlich, dass auf diese Weise nur ausgewählte künstlerische Arbeit entsteht, die einem verhältnismässig kleinen Kreise zugänglich ist. Diese exklusive Art des Kampfes ist es, die selbst Männer wie Walter Crane, der uns in seinen «Forderungen der dekorativen Kunst» ein so seltsam unklares, sozialistisches Glaubensbekenntnis gegeben hat, eigentlich allein in Wort und Werk betreiben, sowie es wirklich auf ihre künstlerische Thätigkeit und nicht auf ihre idealistische Sozialphantastik ankommt.

Man kann nun aber einmal die Industrie und den Massenartikel nicht mehr vom Erdboden verschwinden machen, und deshalb sollte man nicht nur den künstlerischen Kampf gegen diese Macht führen, sondern überall, wo es angeht, seine Ziele auch im Bunde mit der Industrie zu erreichen suchen: man sollte trachten, den mächtigen Genossen statt zur Demokratisierung des Luxus mehr und mehr zu einer Demokratisierung

des Geschmackes zu benutzen. Es sind verhältnismässig bescheidene künstlerische Aufgaben, die sich in diesem Kampfe bieten, und bescheiden mögen auch einstweilen die Resultate sein, die sich hier erzielen lassen, aber, was man etwa erreicht, ist ein Fortschritt im künstlerischen Niveau des Publikums, und der verzinst sich indirekt auf dem edleren Kunstgewerbegebiet reichlich.

Wenn man in Leipzig zur Zeit der Messe durch die Gänge des städtischen Kaufhauses wandert, wo man auf einem Punkt gesammelt findet, was dem Handel an neuen Mustern im Gebiet der dekorativ gestalteten Keramik, der Glasindustrie, der Metall- und Lederarbeit jeder Art geboten wird, da braucht man künstlerisch gar nicht sehr sensibel beanlagt zu sein, um voll Beschämung das Haupt zu verhüllen. Das sind lauter Sachen, die nicht zur Notwendigkeit, sondern zum Schmucke des Lebens dienen sollen, und wie sieht dieser Schmuck aus! Selbst ein wohlwollendes Auge kann lange suchen, bis es etwas findet, auf dem es, ich will gar nicht sagen mit Wohlgefallen, sondern nur unbeleidigt ruhen kann. Einige einfache, aber wirklich geschmackvolle Arbeiten würden hier erlösend wirken, aber wohlgemerkt, nicht Arbeiten, die einen speziell individuellen künstlerischen Charakter tragen, sondern die eigens zur Reproduktion im Grossen erdacht sind, die bescheiden dem Ziele entsagen, einen künstlerischen Einzelwert besitzen zu wollen, sondern lediglich zum Ziele haben, das fürchterliche Talmi geschminkten Prunkes zu verdrängen. Wie lange muss man heute in den Läden herumsuchen, um in einfacher Preislage Ledersachen ohne eingepresste Muster, Bilderrahmen ohne Messingschnörkel, Lampen ohne En-

gels- oder Löwenköpfe, Vasen ohne Ornamentik zu finden. Unter den staunenerregenden Regimentern buntfarbiger Thonfiguren, — wer sie nur alle kaufen mag? — die hier bei jeder Messe zusammenströmen, und die meist im Geiste Sichel's und Schweninger's auf eine keusch überzuckerte Sinnlichkeit rechnen, würde ein kecker künstlerischer Wurf, der sich zu dieser wohlfeilen Vervielfältigung hergibt, Verheerungen anrichten; und um nur noch Eines zu nennen: welche Unzahl sogenannter Dedikationsgeschenke wird von unserer Studentenschaft alljährlich verbraucht, und auf welchen künstlerischen Schund sind selbst Besseres Wollende angewiesen, weil kaum jemals etwas zu finden ist, das einfach, solid und charakteristisch genannt werden kann.

Es ist sicher kein weltbewegender Kampf, der sich hier bietet, aber stellen wir der Demokratisierung des Luxus die Demokratisierung des einfachen Geschmakkes entgegen und lassen nicht, wie die englischen Apostel, der Industrie gegenüber resigniert die Hände sinken, nachdem wir sie vergebens zornig geballt und geschüttelt haben, so wird vielleicht langsam der Boden zu höheren Anforderungen bereitet. Und dasselbe Ziel kann auch der Architekt selbst bei den einfachsten Aufgaben, die ihm gestellt werden, anstreben. Echte Schnitzereien, Haustein-Ornamente, Wandmalerei können wir nicht überall verlangen, aber wir können verlangen, dass das Auge nicht beleidigt wird durch prunkende Thüraufsätze, durch verschnörkelte Oefen, durch nachgeahmte Ledertapeten, durch billige Vertäfelungen, kurz durch jede Art schlechter Dekoration und unkünstlerischen Ornaments, das uns, wenn wir

von der Arbeit aufschauen, verfolgt, wie etwa ein Gassenhauer, der unaufhörlich vor unserem Fenster gesungen wird. — Wir brauchen darum nicht kahler zu werden in unseren Wohnungen. Alle diese dekorativen Zuthaten kann man ersetzen durch eine richtig gewählte Farbe, und Farbe, dies Stiefkind unserer Zeit, ist nie unecht und immer zu haben.

Beginnen wir also neben dem positiven Kampf, der da strebt, durch individuelle Künstlerarbeit morsch gewordene Formen zu vertreiben, zugleich einen so zu sagen negativen Kampf gegen den thönernen Götzen eines billigen Luxus. Nur wenn dieser Götze überwunden ist, nur wenn die Leute, die es mit Entrüstung zurückweisen würden, unechten Schmuck am Leibe zu tragen, auch unechte Kunst nicht in ihrem Heime dulden, wird das Verständnis für kunstgewerbliche Forderungen ein weiteres Publikum finden, ohne ein Publikum aber nützt auch die lebhafteste Anstrengung auf diesem Gebiete nicht dauernd.

VII.

Der Individualismus im Wohnraume.

(1898.)

Das Thema klingt verdächtig. Solche grossklingenden Titel erregen berechtigten Argwohn, zumal wenn sie in Verbindung stehen mit einer jener vielmissbrauchten Wortbildungen, die auf die Endsilben «ismus» ausgehen und wie der Begriff «Individualismus» meist eine recht molluskenhafte Bedeutung haben. — In dem Sinne, in dem die Bezeichnung «individuell» nach dem Sprachgebrauch der Tagespresse heute künstlerisch besonders hoch im Kurse steht, bedeutet sie eigentlich vor allen Dingen etwas Negatives: anders als andre Leute. Für viele Schaffende der jüngsten Zeit ist diese negative Maxime ja augenscheinlich künstlerisches Glaubensbekenntnis geworden, und zumal in der Ausgestaltung des Wohnraumes, der sich heute «modern» nennt, tritt uns jener Zug mit grosser Deutlichkeit als neueste Signatur des Tages entgegen. Es ist natürlich, dass man auch in den historischen Epochen der Wohnraumsgestaltung immer von Zeit zu Zeit Leistungen findet, die in diesem Sinne «individuell», d. h. unvermittelt

und eigenwillig aus dem Charakter der Zeitumgebung heraüsstechen, aber es liegt in der Natur der Sache, dass solche Erscheinungen etwas Sprunghaftes haben, und dass man eine Entwicklung unter ihnen nicht suchen kann.

Was uns hier zu verfolgen interessiert, ist vielmehr das allmähliche Auftauchen des Bedürfnisses, einen Innenraum dem speziellen Gebrauch eines Individuums anzupassen, einen Raum auszubilden für die Funktion, die dieser Raum im Gegensatz zu anderen Räumen zu erfüllen hat: es ist also, — wenn man diese Trennung machen darf, — das Individuelle des Raumes und nicht seines Schöpfers, was wir hervorheben wollen.

«Der Architekt», sagt Richard Wagner, «ist der eigentliche Dichter der bildenden Kunst» und diese dichterische Seite seines Schaffens kommt vielleicht nirgends mehr in Wirksamkeit, als bei der Ausgestaltung der nächsten Umgebung eines Menschen, wenn man die Aufgabe auffasst als ein Stück Charakterzeichnung, das mit den Mitteln der architektonischen Sprache zu leisten ist.

Es liegt auf der Hand, dass in den Kulturepochen des Despotismus, bei den Assyrern, Persern, Aegyptern, wie grosse Baukünstler sie auch sonst waren, dieser Zug nicht gesucht werden kann; hier gibt es im Volke nur ein Individuum und das ist der Herrscher, und wo dieser sich zur baukünstlerischen Geltung bringt, da ist es eigentlich nur der abstrakte Begriff der Gewalt und Macht, den wir verkörpert sehen, und nicht ein individueller Zug. — Das befreite Individuum tritt uns erst bei den Griechen entgegen, aber auch hier äussert sich das Bewusstsein des Individuellen nicht im Wohn-

raume; das Leben des antiken Menschen spielte in der Oeffentlichkeit, er besass kein Heim, das ihm Herzenssache war. Und ein ähnlicher Zug erbt sich zu den Römern herüber; trotzdem hier ein Raffinement der persönlichen Bedürfnisse ausgebildet ist, wie es kaum übertroffen werden kann, bleibt das römische Haus ein Schema; immer dieselbe Disposition von Wohnräumen zu Höfen, immer derselbe Typus von Zimmern tritt uns entgegen, und trotz der mannigfaltigen künstlerischen Durchbildung aller Schmuckgegenstände, bleiben doch die Mittel der schmückenden Ausgestaltung ebenfalls durchweg die gleichen: das römische Haus ist wohl der Ausdruck der Zeitkultur, nicht der Ausdruck individuellen Lebens.

In der Zeit germanischer Kultur machen sich in der Gestaltung von Wohnräumen gewisse individuelle Unterschiede bemerkbar, die mit verschiedenen Stammeseigentümlichkeiten zusammenhängen, aber die bürgerliche Privatkunst bleibt in frühchristlicher und romanischer Zeit verhältnismässig so primitiv, dass ein deutlicher Ausdruck sich noch nicht zu entwickeln vermag. Wenn wir durch Museen wandern, wird uns erst bei Räumen der Uebergangsepoche zur Gothik und der Gothik selbst ein Hauch eigener ausgeprägter Persönlichkeit entgegenschlagen. Dabei werden wir allerdings in der Regel finden, dass gemäss dem korporativen Zug, der durchs ganze Mittelalter geht, auch da, wo wir glauben einem Individuum gegenüber zu treten, eine Korporation dahinter steht: es sind Ordensräume und Zunftstuben, die den charakterischen Zug dieser Zeit ausmachen, aber dieser Zug zeigt doch etwas von persönlichem Leben.

Die wachsende Hochgothik mit ihrem Schema konstruktiver Konsequenz und steingewordener Mathematik wirkt diesem Zuge entschieden entgegen und führt dann schliesslich zur Reaktion in dem gegen die Gothik gerichteten kunstrevolutionären Ansturm der italienischen Renaissance. Das Hauptcharakteristikum dieser Epoche ist die Befreiung der künstlerischen und wissenschaftlichen Persönlichkeit; jetzt erst treten uns persönliche Meistergestalten entgegen an Stelle der Bauhütten und Zünfte. Aber seltsam, die individuelle Architekturgestaltung macht vor dem Wohnraum halt. Das Innere des italienischen Palastes bleibt ein Schema: ein Aneinanderreihen gleich hoher, für Wohnbegriffe viel zu hoher, repräsentativer Säle, die zwar individuelle Kunst der Ausschmückung offenbaren, aber für bestimmte praktische Wohnzwecke, für die Benutzung eines Individuums garnicht gebildet zu sein scheinen; es bleiben Ausstellungsräume, in denen zu wohnen uns fast unmöglich erscheint.

Anders in Deutschland; hier ist die Renaissance ja niemals eine wirkliche innere Stilumwälzung gewesen, sondern nur eine Veränderung in den Formenkreisen dekorativer Ideale, und so knüpft die Renaissance hier an jene intimere gothische Ueberlieferung an, die nur im Ausputz der Formen bereichert und verändert wird. Es entstehen im Bürgerhause jene Innenräume voll behaglichen Eigenreizes, die den ausgeprägten, vielseitigen, aufstrebenden Renaissancemenschen so deutlich charakterisieren und wohl den ersten Höhepunkt bilden in der Entwicklung des Individuellen im Wohnraume.

Diese Entwicklung wird durch das Elementarereignis

des 30 jährigen Krieges jäh unterbrochen; alle künstlerische Tradition wird in Deutschland durch diesen Krieg vernichtet, und als die Kunst sich später im Barock wieder aufrichtet, da knüpft sie bei uns infolge der fremdländischen Einflüsse, die uns den Barockgeist vermitteln, bei Gestaltung des Wohnraumes in gesteigertem Masse an den repräsentativen Charakter des italienischen Palastes an. Die Ausgestaltung der Treppenhäuser und der Prunksäle sind der Kern dieser grossartigen Kunstentfaltung, das Bedürfnis des Individuums macht sich erst später in den Ablegern des Barocks wieder geltend, die wir Rokoko und Zopf nennen. Kein Stil ist so sehr ein Innenraum-Stil wie das Rokoko, keiner passt sich vielleicht so intim gewissen gesellschaftlichen Forderungen einer Zeit an, wie er, aber eigentlich zeitigt es nur einen einzigen Typus: das elegante Boudoir, den Tanzsaal. Die Zeiten des Louis XV und Louis XVI Stils werden, trotzdem die Bewegung eine höfische bleibt und deshalb nur ein beschränkteres Interesse beanspruchen kann, weit vielseitiger in den Lösungen individueller Raumaufgaben und führen entschieden zu einem zweiten Höhepunkt in der Entwicklung des Individuellen im Wohnraume; und wiederum macht ein historisches Elementarereignis, jener zweite Befreiungskampf des Individuums aus den Fesseln der Tradition, die französische Revolution, jener Bewegung ein Ende.

So musste der Kreislauf zu Beginn unsres Jahrhunderts von neuem beginnen, und vieles kam zusammen, um die gesunde Entwicklung auf dieser Bahn zu erschweren. Eine gewisse künstlerische Unfähigkeit, die der bewegten Zeit folgte, hemmt die Bestrebungen

der Biedermaierzeit, dann aber kommt jene Epoche, wo die Entwicklung der Maschine und der Maschinenarbeit einerseits die individuelle Kunst unterbieten, und wo die grössere Verbreitung der historischen Uebersicht andrerseits im ersten unverarbeiteten Vollgefühl des Wissens eine Periode der Nachahmung, so zu sagen eine historisch-wissenschaftliche Architektur-Rekapitulation, gross zieht. Und diese beiden Elemente sind noch heute an der Herrschaft: da wo auf eine sorgfältige künstlerische Gestaltung des Wohnraumes gesehen und Geld dafür angewandt wird, finden wir das Streben nach sog. «Stilechtheit»: man will ein altdeutsches Wohnzimmer, einen Rokoko-Salon, vielleicht ein Empire-Schlafzimmer und glaubt mit dieser Forderung künstlerisch schon sehr hoch zu rangieren: — da aber, wo wir dem täglichen Durchschnitt gegenüberstehen, der Extra-Neigungen nicht zu befriedigen vermag, herrscht die Fabrik. Sie hat den Typus der «guten Stube» erfunden, sie hat den edlen Begriff der Möbel-«Garnitur» zu einer sozialen Forderung des besseren Hauses gemacht, sie prägt allen Möbeln den gleichen aus Charakterlosigkeit bestehenden Charakter auf. Die Mietswohnung ist Hand in Hand damit auf eine ganz bestimmte Form und Grösse der Möbel zugeschnitten, und so ist man in diese Bahn noch mehr hereingebannt; man muss umziehen können und daher kommt es, dass kein Stück Möbel für einen Raum entworfen oder gar in ihn eingebaut ist, alles ist beweglich, alles kann heute hier, morgen da existieren. Mit einem Worte es ist der Zustand des ärgsten Nivellierungssystems im Innenraume, des typisch Anti-Individuellen, womit wir heute zu kämpfen haben,

und diesen Kampf versucht die Bewegung, die man «modern» nennt, aufzunehmen, aus diesem Kampfe wenigstens ist sie in England hervorgegangen.

Es ist charakteristisch, dass die englische Reform mit dem Landhause beginnt; das Landhaus ist eben noch am leichtesten der verflachenden Wirkung der Grossstadt zu entziehen, wo die Forderung der Zinsausnutzung des Bodens unvermeidlich in künstlerische Prinzipien hereinspielt, und das Innere sich meist einem praktischen Schema einordnen muss. — Zur individuellen Ausbildung des Wohnhauses ist ein Gestalten der Aufgabe von Innen nach Aussen die erste Vorbedingung. Es ist ja eine der hauptsächlichen Eigentümlichkeiten architektonischen Schaffens, dass hier eine Art Doppeldenkens verlangt wird: bei allem, was man schafft, muss man gleichzeitig die an sich ganz verschiedenen Gedankengänge der Aussengestaltung und der inneren Ausbildung parallel laufen oder vielmehr sich im richtigen Augenblicke durchdringen lassen, und diese zwei Elemente in gesundem Gleichgewicht zu halten, ist eine der wesentlichsten Bedingnisse der Architektur. Dennoch wird wohl immer entweder der F a s s a d e n gedanke oder der R a u m gedanke beim Schaffenden das Primäre sein und — vielleicht unbewusst — dadurch den entscheidenden Einfluss auf das ganze Werk bekommen.

Nun ist es entschieden ein Charakteristikum der deutschen Architektur der letzten Jahrzehnte, dass hier augenscheinlich der Fassadengedanke, der ja auch dem Laien meist als das Wesentliche erscheint, ein Uebergewicht besass; es hängt mit unserer akademischen Ausbildung am italienischen Palaste zusammen, dass

wir uns nur schwer losreissen vom Schema einer durchgeführten Axenteilung und dieses feste Gefüge, das ja bei Monumentalaufgaben seine natürliche Berechtigung hat, auch auf die einfachen Probleme des Wohnhausbaues übertragen. Natürlich zum Schaden des Inneren, das sich in dieser Zwangsjacke nicht frei entfalten kann und keine individuellen Raumbildungen zulässt, wie sie sich aus innerem Bedürfnis ergeben.

Die Raumbildung aber, — die Art des einfachen Abgrenzens eines Stückes Raum, ist der wesentlichste Faktor, der dem Architekten zur Verfügung steht, um einen individuellen Stimmungseindruck zu erzielen. Es ist nicht nur die Grundrissgestaltung, die durch das verschiedene Verhältnis von Länge zu Breite und die Kombination mit geschweiften Elementen die mannigfachsten Effekte hervorbringen kann, sondern es ist vor allem auch das Bemessen der Höhe des Raumes, was als wichtiges Moment für seine eigentümliche Wirkung in Betracht kommt und beachtet sein will.

Es ist interessant in französischen Prunkschlössern zu beobachten, wie in der Flucht imponierender Galaräume plötzlich ein ganz anderer, anheimelnder Charakter waltet überall da, wo Marie Antoinette gehaust hat. Diese feinsinnige Frau zeigte ihr Verständnis für den Wohnraum in handgreiflicher Weise dadurch, dass sie in den Gemächern, die ihr zugewiesen wurden, jedesmal die Decken herausnehmen und in der Regel tiefer, jedenfalls aber in verschiedener Höhe wieder einsetzen liess; sie erzielt dadurch nicht nur in jedem einzelnen Raume eine besondere Grundstimmung, sondern, was die Hauptsache ist, die Wirkung der Ge-

mächer untereinander wird dadurch gesteigert, gesteigert nach der behaglichen oder nach der festlichen Seite hin. Kein anderes Mittel, kein Aufwand und keine Pracht, vermag künstlerisch die Effekte solcher Höhenunterschiede wett zu machen, und meist liegt hierin der Reiz, den der Engländer selbst bei bescheidenen Aufgaben durch Anlage einer durch zwei Geschosse gehenden «Hall» seinen Landsitzen zu geben versteht. — Wir töten gewöhnlich jede feinere Nuancierung in unseren Innenräumen dadurch, dass unbarmherzig alle Decken in gleicher Höhe liegen; und sollte man sich in einfachen Fällen wirklich scheuen im Niveau der Abschlussflächen zu wechseln, so könnte man schon viel gewinnen durch die bewusst-verschiedene Behandlung der Decke in Profilierung und Farbe, vor allem aber, indem man die Decke einmal tiefer, einmal höher im Raume anlaufen lässt, sodass der Deckenansatz über die wahre Höhe des Raumes täuscht. Im Allgemeinen machen wir unsere Decken bei kleinen Räumen zu hoch, mindestens um ein Viertel höher, als Engländer und Amerikaner es zu thun pflegen, und man kann gerade diesen Völkern nicht nachsagen, dass sie sanitäre Forderungen über künstlerischen Capricen vernachlässigten. Den Ausgleich erhalten jene Ausländer dadurch, dass sie das Fenster dem jeweiligen Erfordernis des Raumes gewissenhaft anpassen; und das ist neben der Raumbildung ein zweiter sehr wichtiger Faktor um einem Raume individuellen Charakter zu geben: die Art seiner Beleuchtung. Nichts wirkt in einem Raume so entscheidend, wie seine Lichtquelle; die Wirkung wird aber eine völlig verschiedene sein, wenn man das Licht etwa durch lange, schmale

nebeneinander liegenden Fensterstreifen, oder durch eine niedrige breitgelagerte Oeffnung einfallen lässt, sie wird vollends völlig verschieden sein, wenn das Fenster hoch oben an die Decke stossend liegt, sodass das Licht wie aus einer geheimnisvollen Quelle hereinflutet, oder wenn das Fenster bis auf den Fussboden herunterreicht, sodass der im Raume Weilende in stetem Zusammenhang mit der Aussenwelt zu sein glaubt. Es liegt auf der Hand, dass mit der Beachtung und Verwertung dieser Beleuchtungseffekte die Farbengebung Hand in Hand geht, die als drittes grosses Charakterisierungs-Moment dem Architekten zur Verfügung steht. Die neutralen, vorsichtigen Töne, die lange Zeit hindurch herrschten, werden mehr und mehr verbannt, eine Wiederkehr zu grösserer Farbenfreudigkeit ist das Ziel; aber dabei spielt die Farbe eine feiner studierte Rolle, als bisher: wir haben nicht mehr das blaue, das gelbe, das grüne Zimmer, Blau, Gelb, Grün sind rohe und inhaltslose Begriffe geworden, nicht die Lokalfarbe ist es, die uns interessiert, sondern ihr Tonwert, ihre Schattierung, «pas la couleur, rien que la nuance», wie Gallé der grosse Zauberkünstler der Farbentöne sagt.

Neben der Raumbildung, der Beleuchtung, und der Farbe, stehen bei der individuellen Gestaltung eines Raumes erst in zweiter Linie die Ornamente und die einzelnen Möbelformen, die von der grossen Masse als die einzig massgebende Erscheinung zur Beurteilung des Stilcharakters und der individuellen Eigenart beachtet zu werden pflegt. Gerade auf diesem Gebiete haben wir schon manches Erfreuliche geleistet, und das verführt dazu, dass viele glauben, mit einigen

modern genannten Requisiten im Zimmer und einigen modernen Ornamenten auf alten Formen schon viel gethan zu haben. Das hiesse das Ziel zu niedrig stecken; nur wenn ein einheitlicher Geist den Raum bildet und ihn mit seinen Erfordernissen ausgestaltet, können wir von etwas sprechen, das wie in früheren Epochen der individuelle Ausdruck eines Menschen aus einer ganz bestimmten Zeit zu werden vermag.

Die Bewegung, welche neuerdings dieses Ziel zu erreichen strebt, hat bedenklicher Weise einen gewissen internationalen Charakter. Von den Engländern und Amerikanern ist die Führerschaft in jüngster Zeit auf die Belgier übergegangen. Frankreich steht wesentlich unter ihrem Einfluss, bei uns jedoch wird umgekehrt vielfach für französisch gehalten, was eigentlich belgisch ist; so konnte man bei der 97 er Dresdener Ausstellung beobachten, dass die vielbeachteten dortigen Wohnräume in der Presse meistens als französisches Kunstgewerbe besprochen wurden, während sie doch alle aus Belgien stammten und zwar alle von einem und demselben Manne, von Van de Velde.

Man darf Van de Velde, der heute als unbedingt führender Meister Belgiens dasteht, nicht nach diesen Werken beurteilen, Ausstellungsgeist hatte hier vielfach die Hand geführt und das, was Van de Velde's besondere Stärke ausmacht, das Anpassen seiner Schöpfungen an ganz individuelle Erfordernisse, konnte hier nicht zur Geltung kommen, weil kein persönlicher Zweck für jene Räume vorhanden war. Wenn man in Belgien selbst Häuser seiner Hand gesehen hat, oder des Meisters eigenes Heim kennen lernen konnte, wird man erkennen, dass er in seiner Art auch

ein schlichtes, vornehmes Wohngebilde zu schaffen vermag, und dass er vor allem mit jenen Elementen der Raumbildung, der Beleuchtung und Farbe meisterlich zu schalten versteht und sie zu ungesuchten und intimen Stimmungen verwertet.

In Van de Velde sehen wir nun die äussersten Konsequenzen des individualistischen Prinzips im Wohnraume insofern verkörpert, als er einen Raum nicht nur als Architekt selber baut und dekoriert, und nicht nur jedes Möbel und jeden Eisenbeschlag selber entwirft, — nein, auch Tapete und Teppich entstammen seiner Werkstatt, jeder Stoff, jede Lampe, das Tintenfass auf dem Schreibpult wird von ihm gefertigt, und wenn er wollte, könnte er gar den Tisch des Salons belegen mit Büchern, die er selbst illustriert, auf seiner Handpresse gedruckt der eingebunden hat. Eine solche Allseitigkeit der Produktion auf allen Gebieten, die mit dem Wohngebrauch zusammenhängen, ist wohl nur selten von einem Einzelmenschen entfaltet worden, und es liegt auf der Hand, dass bei dieser Art des Schaffens eine Einheitlichkeit in der individuellen Durchbildung eines Raumes ermöglicht wird, die nicht zu überbieten ist. Wir sehen hier die Grenze, wo die Einheitlichkeit bereits beginnt unangenehm zu werden, weil sie etwas Erstarrtes in sich hat, und dies Gefühl wird verstärkt durch die Eigentümlichkeit von Van de Velde's künstlerischem Wesen. Zu seinem aesthetischen Glaubensbekenntnis gehört es, dass man neue Kunstformen finden muss rein aus der kostruktiven Linie heraus, ohne Hülfe ornamentaler Bildungen. Die Schönheit der konstruktiven Form, die Van de Velde damit kultiviert, appelliert an dasselbe aestheti-

sche Empfinden, das sich äussert, wenn wir einen elegant gebauten englischen Wagen, eine flotte Segelyacht oder ein gutes Bicycle «schön» finden. Es ist das ein aesthetischer Begriff, den unsre Zeit aus dem instinktiven Gefühl für elegante Zweckmässigkeit gezeugt hat, ein Begriff, der entschieden seine Berechtigung hat, der aber aus dem Rahmen seiner Bedeutung herausgeschoben wird, wenn er Alleinherrschaft ausüben soll, wenn man glaubt, dass neben ihm das aesthetisch Schöne verschwinden müsse, das der Künstler aus dem reinen Spiel der Phantasie ohne Rücksicht auf Zweckmässigkeit, aber auch nicht im Gegensatz dazu, schafft. — Van de Velde weiss seinem System viel künstlerischen Reiz abzugewinnen, allerdings erinnern seine Innenräume meistens leise an das Innere eines Schiffes oder eines eleganten Eisenbahnwagens, aber man fühlt, dass ein feinempfindender Künstler hier gewaltet hat. Die Theorie von der Schönheit des reinen, abstrakten Linienzuges, auf die jenes konstruktive Prinzip hinausläuft, wendet Van de Velde nun auch ganz konsequent da an, wo er, — vor allem im Muster, — Ornament zulässt. Die Linie an sich, in ihren nichts bedeutenden, an kein vegetabilisches oder animalisches Motiv erinnernden Verschlingungen und Zuckungen sucht er zum künstlerischen Ausdrucksmittel zu stempeln. Er geht darin ganz ähnliche Bahnen, wie sie vor ihm in der Dichtkunst die belgischen Symbolisten eingeschlagen haben, die ein Lied dichteten, nicht nach dem poetischen Inhalt seiner Sätze, sondern rein nach dem abstrakten, phonetischen Klang seiner Worte; sie glauben damit an eine weit verfeinerte Seite des aesthetischen Gefühls zu rühren, und so glaubt auch die Schule

Van de Velde's erst durch diese abstrakt-symbolische Sprache der Linie, die mit einer Art musikalischer Empfindung aufgefasst sein will, einem wirklich veredelten, aesthetischen Bedürfnis zu genügen. In Wahrheit sehen wir hier nur eine eigenwillige Beschränkung der Ausdrucksmittel, die zum Prinzip erhoben wird, die aber sowohl im einseitigen Betonen der konstruktiven Form als auch in dieser abstrakten Liniensprache unausbleiblich zum fleischlosen Schematisieren führen muss. Van de Velde sagt selbst einmal: «Allerdings deuten diese Kunstgrundsätze auch eine Grenze an, indem sie die Folgerung zulassen, dass es für jeden Gegenstand nur e i n e n richtigen Umriss, nur e i n e n richtigen Aufbau gibt und zwar den, der am meisten der Vernunft gemäss ist. Ich muss also zugeben, dass wenn ich fortfahre v e r s c h i e d e n e Stühle, Tische, Schränke zu entwerfen, ich das nur thue, weil ich bisher noch keinen dieser Gegenstände vollendet gebildet habe.» (Pan, 3. Jahrg. 4. Heft.) Wir sehen also in diesem Meister eine merkwürdige Mischung zweier Extreme: eine ungewöhnliche individuelle Energie und zugleich ein Hinneigen zu einer schematischen Theorie, ein Gegensatz, der dadurch eine gewisse Beleuchtung erhält, dass Van de Velde, wie eigentlich alle modern schaffenden belgischen Künstler, ein leidenschaftlicher Anhänger sozialdemokratischer Ideen ist. Er ist deshalb mit seiner ganzen Schule bestrebt sein Schaffen, das eigentlich dem raffiniertesten Luxus der obersten Zehntausend gilt, theoretisch mit dieser Ueberzeugung in Einklang zu bringen, wie Morris und Walter Crane das auch versuchten. Etwas näher scheint man übrigens in Belgien diesem Ziele auch praktisch gekommen zu sein,

jedenfalls baut augenblicklich ein genialer Anhänger der Van de Velde'schen Richtung, Horta, in Brüssel einen Millionenpalast für die sozialdemokratische Partei.

Wir sehen also, wie in dieser Schule das individualistische Prinzip schon die Grenze erreicht, wo es umschlägt in sein Gegenteil: in die Schablone der Kunst des Zukunftsstaates, jener Kunst, die nicht individuell zu sein vermag, weil das Individuum in der Gleichheit untergeht.

Wir glauben darum allerdings nicht, dass das individuelle Prinzip in der Gestaltung des Innenraums sich in diesen Erscheinungen gleichsam ad absurdum geführt hätte, wir sehen daraus nur, dass das bewusste Einzwängen in eine Parteischablone selbst die gesundesten Tendenzen und die talentvollsten Meister hemmen kann. Und vielleicht werden wir in Deutschland gerade in nächster Zeit einen hemmenden Einfluss durch diese belgische Bewegung erleben, da eine Van de Velde-Manie in Berlin, wo der Meister eine ganze Reihe Aufträge erhalten hat, auszubrechen droht. Van de Velde ist ein geistreicher Mann und als solcher vermag er uns stets zu fesseln, aber beginnt man ihn nachzumachen und gar in Deutschland nachzumachen, wo gewisse belgische Eigenheiten dieser Kunst garnicht in die Ueberlieferung passen, so kann nur etwas sehr Unerfreuliches daraus entstehen.

Nein, nur wenn ein jeder Schaffende bei uns still für sich selber versucht, das zum Ausdruck zu bringen, was er an Individuum besitzt, und nur wenn er die individuellen Neigungen des eigenen Volkes beobachtet, können wir naturgemäss von einem Sieg des Individualismus in der Kunst unsrer Zeit sprechen. Diesem Ziele müssen

wir zustreben. Auf allen Gebieten des Geistes, in Philosophie und Naturwissenschaft, in Malerei, in Dichtung und Musik steht unsre Zeit unter dem Zeichen des Verständnisses für die feineren, intimeren Regungen des menschlichen Wesens, — diese feineren, intimeren Regungen sollten sich auch da spiegeln, wo man ihr Fehlen am meisten fühlen müsste: in der Ausbildung der nächsten täglichen Umgebung eines Menschen.

VIII.

Der Maler und das Kunstgewerbe.

(1897.)

Und deshalb konnte das eingedörrte Gebiet der angewandten Künste nur dadurch befruchtet werden, dass die freie Kunst der Malerei die Sache in die Hand nahm, sagte der Journalist. Wir können froh sein, dass die Maler es nicht mehr unter ihrer Würde halten, kunstgewerblich zu arbeiten.

Ueber das «nicht mehr unter ihrer Würde halten» allerdings, meinte der Architekt, denn über jede Dummheit, die aus der Welt verschwindet, kann man sich freuen.

Sie wollen doch nicht sagen, dass es gleichgültig ist, ob ein Künstler seine Arbeit an die Darstellung der höchsten Ideale der Menschheit verwendet, oder an die Anfertigung eines Leuchters! fiel die Kunstenthusiastin ein.

Das meint unser Freund gewiss nicht, entgegnete der Philosoph, aber auch ich möchte behaupten, dass wenn jedes dieser beiden Ziele wirklich vollkommen erreicht ist, in jeder Arbeit ein Quantum von dem steckt, war wir «Kunst» nennen; und wie Elektrizität

gleich Elektrizität bleibt, ob sie eine einzige Glühlampe oder einen Leuchtturm speist, so stehen wir in beiden Fällen der Aeusserung ein und derselben Kraft gegenüber, die wir deshalb auch gleich werten müssen.

Darauf kommt mir's gar nicht an, wandte der Architekt ungeduldig ein, das halte ich überhaupt für eine ausgemachte Sache; mir ist viel wichtiger, zu betonen, dass derjenige, der ein grossartiges Gemälde zu schaffen imstande ist, darum noch lange keinen Leuchter braucht machen zu können.

Mein Gott, das bringt uns ja auf ein ganz undiskutierbares Gebiet der individuellen Begabung, sagte der Journalist.

Ich will auch keine Regeln aufstellen, meine Absicht ist rein negativ. Ich will damit nur einer Anschauung entgegentreten, die in letzter Zeit vielfach aufgetaucht ist. Ich habe sie vielleicht am konzentriertesten in einem Artikel des Kunst-Anonymus der «Grenzboten» gefunden, der in der, wie er meint, beklagenswerten neueren Kunstgewerbe-Richtung den nationalökonomischen Trost findet, dass die vielen Maler und Bildhauer, deren Talent für selbständige Kunstleistungen nicht ausreicht, dadurch ein Bethätigungsfeld fänden.

Ich bitte Sie, warf der Philosoph ein, nehmen Sie einen Mann ernst, der an Segantini vor allem den Mangel an Luftperspektive beklagt?

Pardon! der Mann beruft sich auf einen Ausspruch von Bode, und wenn Bode auch vielleicht seinen Gedanken ganz anders interpretieren würde, als es dort geschehen, so sehe ich trotzdem eine grosse Gefahr für die neuen Bestrebungen, wenn man eine Invasion der beschäftigungslosen Malerwelt befürwortet,

ehe diese Bestrebungen ausgereift sind. Sie werden ja sehen, welch eingebildete Karikaturen daraus entstehen.

Sie verallgemeinern, wie der beste Journalist, spöttelte der Philosoph.

Ich danke für das Kompliment! erwiderte dieser. Vor allem aber sehe ich noch nicht ein, weshalb man den Malern von vornherein dieses Misstrauen entgegenbringen soll. Selbst zugegeben, dass irgend einer von ihnen unter die Künstler ersten Ranges nicht zu zählen ist, so wird er doch — denn von talentlosen Stümpern dürfen wir gerechterweise nicht reden — voraussichtlich noch immer mehr Kunstgefühl in seine Arbeit hereinlegen, als der Durchschnittshandwerker, der heute doch notorisch nur selten von Phantasie geplagt wird.

Das ist es ja gerade! sagte der Architekt, dies einseitige Ueberschätzen der Phantasie. Wir können gar keinen phantasievollen Hausrat gebrauchen. Ja, da schreien Sie alle, das klingt ketzerisch! Solid und anheimelnd oder graziös soll er sein, aber auffallen soll er gar nicht; erst wenn man ihn speziell anschaut, muss man seine Reize entdecken; in Stimmung bringt er uns schon, ohne dass wir ihn bewusst beachten.

Aber wie einseitig! rief die Kunstenthusiastin, und wenn man nun Freude hat an derlei kostbaren Sonderstücken!

Und wer sagt Ihnen, dass das Werk der Kunstphantasie besonders auffallend sein muss? wandte der Journalist ein.

«Muss», nein! Und nicht das Werk der «Kunstphantasie», sondern das Werk der Malerphantasie im Gegensatz zur Kunstgewerbe-Phantasie, wenn ich dies

abscheuliche Wort aussprechen darf. Sie bringen mich in eine falsche Position. Mir kommt's ja nur darauf an, zu betonen, dass der künstlerische Gedankengang bei einem Werk der «reinen» Kunst ein gänzlich anderer ist, wie der bei einem Werk der «angewandten» Kunst, dass eine so völlig andere Art der künstlerischen Begabung und eine so verschieden erzogene Auffassung dazugehört, dass —

— Dass die Maler im Kunstgewerbe ein Thätigkeitsfeld finden können, nicht weil, sondern trotzdem sie Maler sind! ergänzte der Journalist lächelnd.

Beinahe! Im innersten Kern wenigstens; denn wenn der Maler aus seiner Anschauung als Maler heraus beginnt, kunstgewerblich zu schaffen, wird immer die Tendenz auftauchen, dass er ein Werk der Gebrauchskunst zum selbständigen Kunstwerk umstempeln will, und diese Tendenz, die mit der Erziehung zum Maler eng zusammenhängt, zu breiterer Bethätigung geführt, wird jene Gefahren der Phantasie mit sich bringen, von denen ich erst sprach. Das Kunstgewerbe wird nervös werden.

Oder lebendig! das warten Sie doch getrost erst einmal ab, und freuen sich inzwischen an den vortrefflichen Einzelleistungen, die in jüngster Zeit, und zwar meist von Malern, in unser Leben hereingesetzt sind.

Das thue ich ja auch und zwar von Herzen, so lange sie mir nicht als etwas vorgesetzt werden, was sie nicht sind. Als Schlüssel zu einer neuen Richtung.

Nun und sind sie denn nicht etwas Neues, Eckmanns Teppiche, Köppings Gläser, Obrists Stickereien, Christiansens Glasbilder und was ich alles nennen soll, eiferte die Kunstenthusiastin.

Meinetwegen, meinetwegen! Jedes Kunstwerk ist schliesslich etwas Neues. Auf die Schätzung dieser Arbeiten kommt mir's zunächst gar nicht an, sondern auf die Folgerungen, die man daran knüpft. Durch die blühende Produktion in solchen künstlerischen Einzelgegenständen, die heute gekauft werden, wie man früher Gemälde kaufte und meist ebensoviel kosten, wird der eigentlichen Kunst des Hauses wenig geholfen; das ist der delikate Nachtisch, das eigentliche Mittagessen aber ist etwas anderes; das eine kommt vom Konditor, das andere vom Koch.

Haben Sie denn wirklich noch nie eine Wohnung gesehen, in die solche Werke vollkommen hereinpassten und alles zu einem harmonischen Diner zusammenstimmte? fragte die Kunstenthusiastin.

Warum denn nicht? Schliesst das etwa aus, dass ich sagen kann, man soll den Konditor nicht mit dem Koch verwechseln und sich hüten, vor allem Konditoren und Konditoren zu erziehen, um zu einer vernünftigen Mahlzeit zu kommen?

Das gleicht sich im Kampf ums Dasein ganz von selber aus, mein Lieber, warf der Philosoph dazwischen. Man braucht nicht zu fürchten, dass einseitige Produktion auf einem Felde das Gedeihen des anderen Feldes dauernd überwuchert.

So weit erstreckt sich meine Furcht gar nicht; meine Furcht ist mehr eine strategische als eine sachliche. Sie setzt erst ein, wenn der Konditor — verzeihen Sie, dass ich das Bild grausam vor Ihren Augen zu Tode hetze, — anfängt, in die Thätigkeitssphäre des Kochs einzugreifen. — Wenn der Maler durch den Zug der Zeit immer mehr Einfluss auf das kunstgewerbliche

Leben gewinnt, wenn er nicht mehr Einzelwerke schafft, die in sich abgeschlossen einem künstlerischen Bedürfnis genügen, sondern stilbildend auftritt, dann stehen wir vor dem Stil des Subjektivismus, einer contradictio in adjecto. Der kann vielleicht einzelne recht hübsche Ensembles zu stande bringen, je nach Begabung des Ausführenden, aber wenn er als sanktionierter Stil auftritt, dann gehört nicht viel Prophetengabe dazu, um zu sagen, dass das Aussergewöhnliche, das Bizarre, die Künstlerlaune sich in der Sucht, Neues zu bringen, leicht bis zu jenem nervösen Uebermass steigern kann, das in Frankreich bereits die anfänglich gesunde Bewegung zu beherrschen droht. Vor allem aber kann in der breiten, für unsere gewöhnlichen Wohnzwecke bestimmten Produktion, die nicht jedesmal von neuem eine eigene Künstlerhand schaffen zu lassen vermag, das Stereotypieren von geistreichen oder launischen Formen fürchterlich werden.

Besser als das gewöhnliche gähnende Einerlei wären solche Formen wahrscheinlich immer noch, entgegnete der Journalist.

Wenn sich's nur darum handelte, das zu übertreffen, lohnte sich's kaum, so lang zu reden. Es handelt sich um Wichtigeres, nämlich darum, dass gesunde, kräftige Anläufe, die heute gemacht werden, nicht durch den Zug des Gesuchten, den man so oft «individuell» nennt, mit hereingerissen werden in eine verderbliche Uebertreibung; dass das Natürliche, was sich anbahnt, nicht verloren geht unter der Mache, und dass das Publikum nicht aus Abneigung gegen das Extreme die gesunden Triebe mit den Treibhauskeimen identi-

fiziert und sie alle zusammen eingehen lässt. Kurz, dass wir nicht anstatt aus gesunden Anschauungen und guten Vorbildern zu einem echten, eigenen Besitz zu gelangen, aus Uebereifer nur einer neuen Mode in die Arme laufen.

Die Besorgnis mag etwas Berechtigtes haben, sagte der Philosoph, aber deshalb den Malern die Hände binden zu wollen, scheint mir doch etwas weit zu gehen.

Gott behüte! Wenn man sagt, seitwärts vom Wege ist ein Sumpf, so sagt man doch nicht, der Weg ist unbetretbar. Man soll nur die Gefahr erkennen. Es ist ja so naturgemäss, dass der Maler, wenn er kunstgewerblich schafft, vor allem die Schmuckform betont, die ihn auf dieses Gebiet herüberlockte; da soll er nicht im Bestreben, den Nachbarn zu überbieten, manieriert werden, und da soll er nicht vergessen, dass er etwas Wertvolles nur auf dem Boden des Handwerks schaffen kann. Dazu aber bedarf es einer neuen Schulung, die gelernt sein will. Der Maler darf sich nicht mehr als Maler fühlen, er muss schaffen im engsten Zusammenhang mit der Architektur. Nur aus diesem Zusammenhang mit der Architektur kann etwas Dauerndes entstehen; überall aber ist Dilettieren leichter und ungefährlicher, wie in der Machtsphäre des Architekten.

Aha! aha! — da kommt der Fuchs zum Loch heraus. Die Architektur also, die muss den Heiland machen! schmunzelte der Philosoph.

Daher die Aufregung! Sie fühlen sich in Ihren Rechten gekränkt! spottete der Journalist.

Vorzüglich, ganz vorzüglich! Genau wie bei den

Gegnern des Mädchengymnasiums: Furcht vor Konkurrenz! Das also ist's! — rief die Kunstenthusiastin.

Ich scheine Ihnen eine grosse Freude zu bereiten, meinte der Architekt. Im ernsthaften Gespräch kenne ich die Salonhöflichkeit nicht, die immer sagt: «Bitte nach Ihnen». — Wenn man wahr ist, spricht man seltsamerweise immer, für das, was man handelnd vertritt; es kommt nur darauf an, welche Motive dabei leiten.

Ach ja, ach ja! riefen alle. Nun wissen wir's. Pro domo!

Und keiner achtete mehr ernsthaft auf die Gründe des Architekten.

IX.

Vom Einrahmen.

(1898.)

Es ist ein Zeichen verfeinerter künstlerischer Kultur, Sinn zu besitzen für die äussere Form, in der ein Genuss uns geboten wird; jener vieldeklamierte Sänger, der sich als höchsten Sangeslohn nicht einen Trunk «besten Weines», sondern einen Trunk besten Weines «in purem Golde» reichen liess, drückt damit ein ganz ähnliches aesthetisches Gefühl aus, wie wir es etwa empfinden, wenn wir zuerst die unnachahmliche Grazie kennen lernen, mit der man beispielsweise in Paris versteht, die einfachsten Speisen reizvoll und elegant zu servieren. — In dieselbe Kategorie künstlerischen Bedürfnisses gehört die Freude am guten Einband eines guten Buches, die ja in Deutschland seit verhältnismässig kurzer Zeit neu erwacht, und ganz eng daneben steht das Kapitel über geschmackvolles Einrahmen von Bildern.

Auch hier können wir in weiteren Kreisen erst seit kurzer Zeit eine Bedürfnisfrage konstatieren. Selbst die Künstler hatten in ihren Ausstellungen lange den Sinn für diesen Teil des Kunstwerks verloren, und

erst als in der deutschen Malerei die Zeit der Technik-Entwicklung einigermassen durchlaufen war und wieder dem Sinne für den dekorativen Stimmungswert eines Bildes Platz machte, da entdeckten die Künstler allmählich die schreckliche Oede, die ihnen aus dem Aneinanderreihen langweiliger goldener Vierecke von der Ausstellungswand entgegengähnte; der Maler versuchte die Stimmung seines Bildes harmonisch im Rahmen ausklingen zu lassen, oder gar, er versuchte dieser Stimmung auf dem Rahmen einen eigentümlichen Nachklang zu geben. — Kurz, der individuelle Rahmen, der von seinem Bilde untrennbar ist, entstand, und man hatte darin ein gewisses Aequivalent gefunden für den Reiz, auf den unsere heimatlosen Staffeleibilder verzichten müssen, denjenigen Werken alter Zeit gegenüber, die in eine ganz bestimmte Umgebung, in den Zusammenhang eines fest ausgebildeten Raumes gedacht und geschaffen waren.

Dieses nicht mehr immer zu verwirklichende Ideal, dass der Wandschmuck einem Raume fest und unveränderlich angepasst ist, müssen wir heutzutage auch da in gewisser Weise zu ersetzen suchen, wo es sich nicht um die Schöpfung eines Rahmens vom Künstler selber handelt, sondern wo es gilt, ein vorhandenes Werk durch die richtige Wahl eines im Handel vorhandenen Rahmentypus abzuschliessen; der Rahmen muss dem Bilde eine Art Heimatrecht geben, er muss es nicht nur in sich zum Abschluss bringen, sondern er muss es auch von der Umgebung, in der es sich befindet, isolieren. Diese beiden Gesichtspunkte muss man im Auge haben, wenn man im Einzelfall ein Bild zu rahmen hat.

Es ist natürlich, dass die Erfüllung dieser Aufgabe

beim selben Objekte unter verschiedenen Aussenbedingungen ganz verschieden erreicht werden kann, und dadurch wird es in gewissem Sinne zwecklos, darüber philosophieren zu wollen, — der Geschmack lässt sich nicht auf Flaschen ziehen. Wir müssen uns also darauf beschränken, ganz bescheidentlich einige allgemeine Gesichtspunkte zu berühren, von denen der geschmackvolle Mensch wahrscheinlich sagen wird: «Selbstverständlich!»; dass ihre Verkündigung aber doch eine Daseinsberechtigung hat, empfindet man mit einem gewissen Staunen immer wieder, wenn man die Läden unserer Einrahmungsgeschäfte — und zwar besonders die eleganten — durchmustert und hier sieht, was für «schön» gehalten wird.

Gott sei Dank sind die Zeiten ja im Verschwinden, wo wir in einem eleganten Salon einem Plüschrahmen, besonders bei miniaturartig durchgeführten Oelgemälden, kaum entgehen konnten. Der Plüsch ist in jüngster Zeit, dank England, überhaupt im Kurse gesunken, — in Bezug auf jene Verwendung scheint man aber doch allmählich zu fühlen, dass die Geschmacklosigkeit schon in der blossen Wahl des Materialcharakters liegt; der Begriff des Einrahmenden, Einfassenden ist mit dem Begriff eines Stoffes nicht wohl vereinbar, — wir werden an den Tapezierer erinnert und so bleibt der Eindruck eines unsoliden Aufputzes übrig, der den Wert eines Kunstwerkes herabdrückt. Auf gleicher Stufe stehen alle jene sinnigen Verzierungen, die sich in Gestalt von vergoldeten Blumen und dergleichen kokett auf irgend einer Ecke von modernen Rahmen umherzutreiben pflegen. Ganz abgesehen von ihrem eigenen künstlerischen Unwert, der mit ihrem an-

spruchsvollen Auftreten in grellem Kontrast steht, lenken sie die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ab und erschweren die Fähigkeit, sich in die Welt des Bildes hineinzuversetzen, was doch Vorbedingung zu einem wirklichen Kunstgenuss genannt werden muss. Ein Rahmen muss also, wenn er nicht vom Künstler zum erzählenden Teil seines Bildes miterhoben wird, in erster Linie etwas Ruhiges haben; eine gewisse systematische Wiederkehr des Ornamentalen, sozusagen ein architektonisch gebundener Zug ist nötig, sofern er für die Wirkung des Bildes und nicht für die eigene Wirkung da sein soll. Die Hauptsache des künstlerischen Ausdrucks muss liegen in der richtig abgewogenen Breite des rahmenden Bandes und in der Farbennuance.

Für die Farbennuance ist nicht nur der wirkliche Ton des Rahmens, sondern in ebenso hohem Grade seine Profilierung massgebend; bei gleicher Färbung — sagen wir beispielsweise bei gleicher Vergoldungsart —, können durch die Schatten und Glanzlichter, die verschiedene Profile hervorrufen, deutlich verschiedene Tonwerte entstehen. Das Profil kann durch seine Gliederung eine pikante, flimmernde Wirkung hervorbringen, es kann das Ganze schlaff und weichlich erscheinen lassen, es kann einen straffen und ruhigen Eindruck durch die Verteilung der Reflexwerte erzielen. Ob man nun für ein Oelgemälde eine ruhige oder eine mehr pikante Rahmenwirkung nötig hat, ob man beispielsweise eine üppige Goldleiste, oder einen breiten Ebenholz-Rahmen bevorzugen soll, das kommt ganz auf den Charakter des Bildes und auf seine Umgebung an. Um hier richtig zu gehen, muss

man etwas von dem nervösen Feingefühl jenes Mannes besitzen, den Huysmann in seinem Romane «A Rebours» schildert: weil diesem Manne die Farbenwirkung eines Perserteppichs etwas zu lebhaft erscheint, kommt er endlich auf die Idee, eine lebende schwarze Schildkröte in die Farbensymphonie zu verpflanzen, — der Teppich erscheint noch bunter, und erst wie er das Gehäuse der Schildkröte mit blitzenden Steinen besetzt und das Tier nun auf dem persischen Muster spazieren gehen lässt, da ist die Harmonie vollkommen, er ist zufrieden. — Die Funktion jener Schildkröte hat meistens der Rahmen bei einem Bilde zu übernehnmen: ein schwarzer Rahmen lässt ein r u h i g e s Bild noch ruhiger erscheinen, unter Umständen aber kann er die Tendenz zur U n r u h e noch verstärken, und so bedarf man bald des Glanzes, bald der Neutralität, um den ganzen Effekt einer Farbenstimmung herauszuholen. Mit einem Worte, es gibt ein allopathisches Verfahren, durch das man die Intensität einer vorwiegenden Farbenstimmung durch den Kontrast verschärft, und es gibt eine homöopathische Methode, die man anwendet, wenn man beispielsweise eine Schneelandschaft in blendend weissen Rahmen steckt.

Eine ebenso grosse Verantwortung tritt an uns heran, wenn wir nicht Oelbilder, sondern graphische Darstellungen irgendwelcher Art einzurahmen haben. Für den Maler ist es bekanntlich ein sehr wichtiger Punkt, wie er sein Gemälde abschneidet, das heisst, wie das dargestellte Sujet in der Fläche sitzt; ein kleines Stück dieser Grössenabgrenzung wird bei graphischen Blättern dem Einrahmenden zugeschoben; er hat die Möglichkeit, das ganze Bild in gewissen

Grenzen verschieden zu dimensionieren, da solche Blätter in der Regel einen Rand besitzen.

Es gibt Fälle, wo man gut thut, ganz auf weissen Rand zu verzichten; wenn man es mit Ton in Ton-Reproduktionen zu thun hat, vermag man die geschlossene bildartige Wirkung eines Blattes dadurch zu erhöhen, dass man es gleichsam wie ein Gemälde behandelt; vor Goldrahmen ist dabei natürlich zu warnen, sofern sie nicht völlig abgedämpft werden; ihre Glanzwirkung kommt nur in Betracht wo Farbe auftritt. Bei Original-Radierungen und Stichen wäre es eine Barbarei, den Rand abschneiden zu wollen. Das künstlerische Wesen dieser Blätter liegt in der Art ihrer Herstellung durch Künstlerhand, und die Erinnerung an diese Herstellung würde verwischt werden, wenn man versuchen wollte, das Werk nicht zu charakterisieren als den Abdruck einer Platte auf ein Blatt. — Bei der Bemessung dieses Randes muss man bekanntlich einer optischen Täuschung entgegenarbeiten: einerseits nämlich erscheint uns ein heller Streifen senkrecht genommen breiter als wagerecht und andererseits drückt ein Bild im Raume mehr auf den unteren als auf den oberen wagerechten Rand, sodass es gerutscht erscheint, wenn man diese beiden Ränder gleich breit macht; es gilt also, den oberen Bildrand etwas breiter zu halten, als die seitlichen und dem unteren Rand noch grössere Breite zu geben. Die Bemessung der Durchschnittsbreite darf erfahrungsmässig nicht weniger als etwa ein Viertel der kleineren Dimension des Bildes betragen, wenn die Sache nicht ärmlich aussehen soll, sie kann aber und sie muss weit breiter sein, wenn man Bilder sehr kleinen Formats an die Wand

hängen will; ein Rand in gleicher, doppelter, dreifacher und höchstens vierfacher Breite der kleineren Dimension des Bildes ist hier am Platze, je nach der Bedeutung, die man dem kleinen Werke geben zu müssen glaubt. Hier dient der weisse Rand vor allem dazu, um das Bild an der Wand, wo es sonst ein verlorenes Dasein führen würde, zu isolieren und uns das Hereinversetzen in sein Sujet zu erleichtern, da die Gefahr nahe liegt, dass wir gleichzeitig mit dem kleinen Bilde auch andere Sachen mit dem Auge umspannen würden. Diese isolierende Wirkung ist sehr oft der Grund, weshalb ein neutraler Rand nötig erscheint, ehe der Rahmen das Ganze abschliesst. So lange man sie erreichen kann mit dem natürlichen Rande des Blattes oder dem Karton, auf den es geheftet ist, sollte man im allgemeinen dabei bleiben, und erst wenn dies nicht möglich ist, sollte man zum Surrogat der Passepartouts greifen. Je weniger ein solches Passepartout auffällt, umso besser, daher ist ein weisses Papier einem getönten in der Regel vorzuziehen, und das getönte hat eigentlich erst dann Berechtigung, wenn so viele helle Töne im Kunstblatt selbst enthalten sind, dass seine Wirkung durch die Vermehrung des Weiss zu sehr verschwimmen und die Konzentrierung verlieren würde. — Von dem Rahmen, der nun den weissen Rand abschliessend umgibt, kann man im allgemeinen sagen: je schlichter, je richtiger. Ein Aquarell verträgt noch eine gewisse Durchbildung in der Form des Profils, so sieht man bei den Engländern Aquarelle oft in sehr zart gezeichneten weissen und mattgrünen Umrahmungen recht vorteilhaft erscheinen, — bei graphischen Blättern ist vielleicht die ganz

schlichte, etwas nach innen geneigte Leiste, eventuell mit ganz feinen Goldstreifchen abgesetzt, das allergeschmackvollste. Naturholz oder eine diskrete, die Maserung nicht verdeckende farbige Tönung durch Beizen ist dabei Vorbedingung. Im ganzen aber muss der Rahmen eben dies Bescheidenere, Primitivere haben, denn er gehört nicht wie beim Oelgemälde zum wesentlichen Bestandteil des ganzen Werks, sondern man muss bei solchen Kunstblättern gleichsam das Gefühl behalten, dass man sie auch aus dem Rahmen herausnehmen und in eine Mappe legen könnte. Diesem Charakter hat Van de Velde jüngst einen neuen Ausdruck gegeben, indem er in die Vertäfelung eines Raumes Glasplatten einfügte, hinter denen man seine Kunstblätter durch einen einfachen Mechanismus einschieben kann. Es ist das wohl das Ideal in der Einrahmungsfrage von Zeichnungen, Lithographien, Radierungen und dergleichen; man kann die Blätter, die einen umgeben, wechseln, wann man will, und die grösstmögliche Konzentrierung auf den Gegenstand wird erreicht, ohne dass er sich breit macht.

Leider kann man diese Art des Einrahmens nur wenigen Leuten empfehlen, aber auch derjenige, welcher keine Vertäfelung im eignen Zimmer zur Verfügung hat, vermag dem Raume, in dem er haust, heutzutage seinen Geschmacksstempel zu geben, wenn er die guten und so wohlfeilen Kunstblätter, die unsere Zeit bietet, statt öder Oelbild-Imitationen oder gar schlechter Oelgemälde richtig und diskret gerahmt zur Ausstattung seiner Umgebung mehr heranzieht. Wir haben hierin eines der wesentlichsten Mittel, um das Wohnhausschema, in das die Grossstadt den Un-

begüterten nun einmal erbarmungslos bannt, etwas zu durchbrechen. In diesem Bestreben spielt auch der Rahmen seine bescheidene Rolle und auch er vermag in uns etwas von täglichem künstlerischen Behagen zu erwecken, wenn wir gelernt haben, auf die Feinheit in der Wirkung dekorativer Elemente zu achten und sie zu empfinden.

X.

Das Dekorative in Klingers Werken.

(1898.)

Man hat in jüngster Zeit nach «Dekorativer Musik» verlangt und damit ein neues Schlagwort in unsere an Schlagwörtern wahrhaftig nicht arme Zeit hereinzusetzen versucht; die Phrase ist an sich nicht interessant, sie zeigt uns aber unter manchen anderen Merkmalen, wie die Wertung des Dekorativen in der Kunst, um das sich lange Zeit, und vor allem in der tonangebenden Malerei, keine Seele zu kümmern schien, beginnt eine andere zu werden. Noch vor kurzem würde ein Künstler, wenn man die «dekorative» Wirkung seines Werkes hätte hervorheben wollen, wahrscheinlich meistens den Vorwurf des Oberflächlichen, Hastigen, ja Talmihaften aus dem Wort herausgehört haben, heute beginnt man zu verstehen, dass die Bezeichnung «dekorativ» kein Urteil, sondern eine Eigenschaft bedeutet, eine Eigenschaft, die ein Werk neben künstlerischem Tiefsinn ebenso gut wie neben künstlerischem Leichtsinn zu besitzen vermag, eine Eigenschaft, die Nebenwirkung und Hauptwirkung sein kann. — Es ist schwer zu sagen, worin das «Dekora-

tive» eines Werkes, vor allem, wenn es nicht den alleinigen Zweck verfolgt, dekorativ zu sein, eigentlich besteht, aber im wesentlichen liegt es wohl in einer bestimmten Einordnung aller Elemente unter einer Gesamtwirkung, die ausser dem eigentlichen Zweck der Darstellung des Werkes noch den Zweck der rein sinnlichen Harmonie verfolgt. Es ist das ein Streben, das dem Wesen architektonischen Schaffens nahe verwandt ist und deshalb auch mit architektonischem Schaffen meistens in Beziehung tritt. Aber auch ohne jede äussere Verbindung mit etwas Architektonischem kann es vorhanden sein.

In diesem höheren Sinne ist fast das ganze Schaffen Max Klinger's «dekorativ». Diese dekorative Seite ist fraglos nicht der letzte Zweck und die Hauptsache an Klinger's Kunst, aber sie ist da, und bei einer so reichen Natur wird auch das, was gleichsam nebenbei noch mit unterfliesst, interessant und bedeutend.

Das Schaffen dieses Mannes ist von so deutlichem Einfluss auf die Vorstellungswelt unserer jungen Kunst geworden, dass man es fast historisch verfolgen kann. Wenn man die Mappen Klinger'scher Radierungen durchblättert, so wird man schon rein äusserlich eine ganze Reihe von dekorativen Gebilden darin entdecken, die heute einen bevorzugten Platz im Lexikon der Kunstsprache unserer «Jüngsten» gefunden haben. Die absonderlichen Typen der Pflanzen- und Tierwelt, die uns hier entgegentreten, sind heute spezifisch modern geworden, vor allem aber die Art und Weise, wie Klinger für abstrakte Ideen und Begriffliches eine sinnliche Ausdrucksweise gefunden hat, zeigt wie die Meister vom Geiste der «Jugend» bewusst oder unbe-

wusst hier in die Lehre gegangen sind; selbst solche Aeusserlichkeiten, wie das originelle langgestreckte Bildformat, das die Fabel so wirkungsvoll durchschneidet, und in dem sich so merkwürdig viel halb andeutend erzählen lässt, findet in den Leisten der Brahmsphantasie ein erstes Vorbild.

Aber nicht die einzelnen Formen und dekorativen Mittel, die in Klinger's Radierungen vorkommen, oder gar die Sarkophage, Gartengitter und dergleichen sind es, die uns hier interessieren; was uns fesselt ist vor allem das dekorative Prinzip, das sich in diesen Werken kund gibt.

Es ist interessant, dass die Reihe von Klinger's zusammenhängenden Griffelwerken mit einer Arbeit vorwiegend ornamentaler Natur begann, mit den Illustrationen zu Amor und Psyche. Tritt hier das Ornamentale trotz seiner erzählenden Natur noch ganz einfach als Selbstzweck auf, so wird seine Rolle schon in den «Rettungen Ovidischer Opfer» eine weit mehr verfeinerte. Alles, was der Künstler in der einen charakteristischen Szene, die er herausgreift, nicht zu sagen vermag, alles, was mittelalterliche Künstler oftmals in kleinen Gruppen der Landschaft ihres Hintergrundes anvertrauten, das verlegt er in die dekorative Umrahmung; das Vorher und Nachher des dargestellten Augenblicks, Parallelerscheinungen oder ironisierende Bemerkungen werden hier wie lebendig gewordene Anmerkungen verzeichnet, und so gewinnt Klinger eine Mannigfaltigkeit der Ausdrucksmöglichkeiten in einem einzigen Blatte, die ungemein anregend ist: «er phantasiert über sein Thema mit dem Stift», wie Avenarius in seinem Werkchen «Klinger's Griffelkunst»

sich ausdrückt. Noch eine höhere Seite aber scheint mir Klinger der Verwendung des Dekorativen im Cyklus «Vom Tode» abzugewinnen. Hier ist die dekorativ gehaltene Umgebung gleichsam der antike Chor, der im getrageneren Rhythmus dahinschreitend den bewegten Einzelfall, der dargestellt ist, erhebt zu einer höheren, typischen, zu einer allgemein menschlichen Bedeutung. Eine greifbare Szene, die in echt künstlerischer Weise die Form des Gedankens individualisiert, wird uns im Hauptbilde geboten, wir sehen beispielsweise, wie der Tod der schlafenden Mutter das Kind entführt, ganz novellistisch vor uns, die Szene aber hebt sich ab von dem Hintergrunde, auf dem wir das Schicksal ernst und schweigend durch's Feld schreiten sehen und diese halb mystische Andeutung, deren Inhalt man mehr empfinden, als in Worte fassen kann, genügt, um der Stimmung des Bildes etwas Tragödienartiges zu geben.

Das ist der eigentliche Kern und die innere Bedeutung, aus der das dekorative «Beiwerk» in Klinger's Radierungen entstanden ist, und was dies Element zu etwas weit Höherem als «Beiwerk» stempelt. Dieses innere Bedürfnis wird nun aber vom Meister äusserlich so verwendet, dass es dem Werke, rein linear genommen, eine Abrundung und Vollendung eigener Art gibt.

In den freien «Radierten Skizzen» finden wir hingeworfene Gebilde, denen vielfach noch etwas Vignettenhaftes eigen ist; sowie Klinger anfängt, dies dekorative Element mit seinem Bilde zu verbinden, wird er künstlerisch gezwungen, auch in seiner Hauptdarstellung monumentaler zu gruppieren. Die dekorative

Umgebung ist nicht nur wie ein Rahmen um das Bild gespannt und erfreut das Auge durch den Reiz der spielenden oder einfassend beruhigenden Linien, oder durch den Gegensatz der unbestimmten verschwimmenden Tönung gegenüber dem Mittelstück, nein, das Vorhandensein dieser Umgebung übt einen ganz bestimmten Einfluss auf das ganze Bild aus. Wir brauchen in den «Ovidischen Opfern» nur das Blatt «Echo und Narziss» daraufhin anzuschauen; die Art, wie hier die Satyr-Figuren als dunkle Massen des Vordergrundes verwandt sind, um die Szenen in der hinteren Landschaft herauszuheben, und wie die beiden Bäume das Bild in rein senkrechter Linie symmetrisch durchschneiden, zeigen uns, wie eine strengere Komposition den Zusammenhang findet mit der ornamental gehaltenen Umgebung. Ebenso streng, aber weniger augenfällig sehen wir dasselbe Prinzip in späteren Blättern, so in der fein abgewogenen Verteilung von Senkrechten und Horizontalen in dem Blatte «Wir fliehen die Form des Todes, nicht den Tod», oder in der ergreifenden Darstellung von der toten Mutter.

Die Szene ist hier sehr realistisch, aber durch die Gruppierung wird sie monumental; der stilisierte Hintergrund, die rechtwinklig sich schneidenden Linien der beiden Gestalten, die dekorative Durchbildung des Sarkophages, der zugleich als Rahmen dient zur parallelen Erscheinung von der Kontinuität des Lebens in der Natur, all das löst in künstlerischer Weise das Grausige des Einzelfalles auf und gibt dem Ganzen die äussere und innere Harmonie.

Und auch da, wo auf den Blättern eigentlich dekorative Umrahmungen gar nicht vorhanden sind, weiss

Klinger durch die Anordnung seines Stoffes doch eine Wirkung hervorzurufen, die an einen dekorativen Effekt wenigstens anklingt. So ist jener inhaltreiche Zug ringender Gestalten, der im Hintergrund der «Evokation» in den Brahmsphantasien die Fülle rauschender Musik so lebhaft schildert, zugleich so behandelt, dass er in der Gesamterscheinung des Blattes dekorativ wie ein einheitliches, geistreich geführtes Ornament wirkt; ja selbst in solchen kleinen Zügen, wie die symmetrische Anordnung der jungen Kohlstauden, die im Vordergrunde des «Opfers» derselben Serie den Anfang geordneter Kultur andeuten, werden wir den dekorativen Zweck sofort erkennen, wenn wir das Blatt einmal an der Wand haben hängen sehen: wie ein kleiner Fries, der das Bild reich macht, wirken die wenigen geordneten Punkte. Die Beispiele sind sehr willkürlich gewählt, man könnte ebenso gut auf die vom Fenster so geschickt umrahmte Landschaft in der Mondscheinszene von «Eine Liebe», oder auf dies eigentümliche Linienspiel im vierten Blatte von «Ein Leben» hinweisen, aber der Geist ist überall derselbe und er findet immer neue Mittel, jenem Harmoniegefühl Ausdruck zu geben, das nicht nur den Inhalt eines komplizierten gedanklichen Problems erschöpfend und geistreich auszudrücken sucht, sondern in den neuen Ausdrucksformen gerade die Handhabe sieht, dem Werk jene abgerundete Gestaltung zu geben, die rein linear das Auge anregt.

Klinger hat in seiner Schrift über «Malerei und Zeichnung» eine strenge Grenzregulierung vorgenommen zwischen der aesthetischen Welt der «Griffelkunst» und der Malerei. Er zeigt uns mit feiner Ueberzeug-

ungskraft, wie das «ideelle Wesen» der Zeichnung ein grosses, mehr abstraktes Stoffgebiet erschliesst, das dem Gemälde verschlossen bleiben muss, weil die Farbe den Künstler zu einer durchaus anderen Betrachtung des Gegenstandes zwingt, ihm andere Ziele auferlegt. «Die reine Kontur, die Möglichkeit, ohne definierten Hintergrund zu arbeiten, das leichte Verschmelzen mit Ornamentik und das Zusammenarbeiten aller dieser Freiheiten» geben, wie Klinger ausführt, der Zeichenkunst vor allem diese eigentümliche erweiterte Ausdrucksfähigkeit im Gegensatz zur Malerei. Vielleicht sollte er einschränkend sagen: im Gegensatz zur Staffeleimalerei, denn er selber führt in anderem Zusammenhange aus, dass bei der sogenannten «Raumkunst», d. h. der Malerei, die im Dienst der Innenwirkung eines Architekturgebildes tritt und dadurch wesentlich dekorativen Zwecken genügen muss, sich ebenfalls «die geistigen Grenzen der bildlichen Darstellung von selbst erweitern». Auch hier zeigt sich die aesthetische Möglichkeit, ja Forderung, «die sonst so streng einzuhaltenden Formen- und Farbengesetze der Natur aufzulösen zu Gunsten einer rein dichterischen Verwendung der Mittel», und Klinger weist feinfühlig auf die Wirkung hin, die primitivere Meister, wie Giotto oder Signorelli, im Gegensatz zu den Freskenmalern der Spätrenaissance «durch die Herbigkeit und gewollte Unnatur in Luft und Landschaft» über das Mass der gewöhnlichen Lebensdarstellung heraushebt.

Klinger selbst zieht die Schlussfolgerung nicht, dass nach dieser ganzen Auffassung, die er vertritt, ein verwandter Zug zwischen den aesthetischen Gesetzen

der Radierung und der dekorativen Malerei im Gegensatz zum Staffeleibilde besteht; ein Blick auf seine Radierungen bestätigt den Zusammenhang.

Gerade diejenigen unter seinen radierten Blättern, die das dekorative Interesse des Meisters am deutlichsten widerspiegeln, könnte man sich leicht zu Wandmalereien umgebildet denken. «Umgebildet», denn sie wären nicht die abgeschlossenen Kunstwerke, die sie sind, wenn sie ohne weiteres ebenso gut Fresko wie Radierung sein könnten, aber ein verwandtschaftlicher Zug ist vorhanden, und er liegt in dem architektonischen Geist, der in der Anordnung des Stoffes hervortritt und den wir vorher betont haben. Es gilt das wohl am meisten von den «Rettungen ovidischer Opfer», aber auch von vielen Kompositionen des Cyklus «Vom Tode» und der Brahmsphantasien, natürlich gar nicht von Schöpfungen wie «Dramen» oder «Fund eines Handschuh», kurz, von den novellistischen Arbeiten. Uns interessiert der Zug vor allem, weil er die Einheitlichkeit des dekorativen Gefühls zeigt, das Klinger eigentlich in all seinen Schöpfungen nicht verlässt, und das seine höchsten Ziele in jenen Arbeiten zu verwirklichen sucht, wo er Malerei und Plastik zum «Gesamtkunstwerk» vereinigen kann.

Die neuen Probleme, die sich in dieser Vereinigung darbieten, hat Klinger teilweise zuerst einzeln zu lösen versucht; vor allem die Verbindung von Plastik und Farbe. Auch dieses Streben fällt unter den Gesichtspunkt der dekorativen Wirkung. Er führt die Farbe in der Plastik ein, weil sich dadurch neue künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten ergeben, aber er führt sie auch ein, weil sie ihm die Möglichkeit

gibt, die Formen zu vereinfachen und zu stilisieren, und das ist vom dekorativen Gesichtswinkel aus das Wesentliche. Wer in weissem Material arbeitet, muss durch die Schattenkontraste, die bewegte Formen hervorrufen, dem farbigen Eindruck bis zu einem gewissen Grade nacheifern; wer in farbigem Material bildet, kann in plastisch-gemessenen, gleichsam architektonisch-gebundenen Formen bleiben und braucht doch auf diese malerisch belebende Wirkung nicht zu verzichten. Vor allem aber hebt sich ein Bildwerk nicht mehr silhouettenhaft durch den Kontrast seines einfarbigen Tones aus der Umgebung los und platzt dadurch grell aus der Stimmung seines Raumes heraus. «Wo von der farbigen Erscheinung ausgegangen mit den entsprechenden Materialien gearbeitet wird, da würde ganz im Gegensatz zur allgemeinen Befürchtung die Rückkehr zur Einfachheit zum strengen Festhalten des plastisch Wesentlichen, zum schärfsten Abwägen der Kompositionsteile nur immer notwendiger sich herausstellen, und damit würde der Weg zur Stilbildung, d. h. das Ablassen vom Unwesentlichen, von Naturkünstelei sich öffnen» (Klinger, Zeichnung und Malerei). Es ist also ein grosser Unterschied zwischen den farbigen Bestrebungen eines Maison und dem, was Klinger vorschwebt. Er will selbstverständlich nicht Effekte, wie Maison sie in jenem Kopfe des gerichteten Negers erreicht, sondern der Hauptgesichtspunkt ist die Wirkung des Werkes als Komposition und der Eindruck in Bezug auf seine Umgebung, also jener höhere dekorative Gesichtspunkt vom Einordnen aller Teile unter einen Gesamteffekt.

Klinger hat dieses künstlerische Ziel, das er sich

bewusst gesetzt hat, bisher in seiner kompliziertesten Form in der grossen Komposition «Christus im Olymp» zu lösen versucht. Das Werk hat so mannigfache andere künstlerische Fragen angeregt, dass seine neuen Versuche in diesem sozusagen dekorativen Sinne von der Kritik bisher recht vernachlässigt sind. Ueber der Betrachtung des inhaltlichen Problems, das in der Verkörperung des Gegensatzes zweier Weltanschauungen mittelst einer dichterisch frei und kühn erfundenen Szene beruhte, und über der Betrachtung der Probleme malerisch-technischer Natur, die man kurz bezeichnen könnte als den ersten Versuch, die Prinzipien der Freiluftmalerei — wenn dies künstlich zum Krüppel geschlagene Schlagwort noch erlaubt ist — auf grosse ideale Darstellungen zu verwenden, — über diesen Betrachtungen, die Lob sowohl wie Tadel im hitzigen Gefecht meist zur Karikatur verzerrte, war man kaum noch fähig, das Werk in seiner Gesamterscheinung ungestört und naiv auf sich wirken zu lassen.

Wir wollen auf diese Interpretierungen und Ironisierungen nicht näher eingehen, wir fragen nicht, was etwa in das Bild alles hereingeheimnist ist, wir sehen nur, dass hier ein ungewöhnlich reiches Gesamtbild von malerischen Tönen und koloristischen Effekten vor uns entrollt ist.

Es war eine Art Ironie des Schicksals, dass auf derselben Ausstellung, die Klinger's «Christus im Olymp» die goldene Medaille zuerkannte, Hermann Prell's Kompositionen für das Breslauer Museum dieselbe Auszeichnung widerfuhr. Beide Werke verfolgen ähnliche Ziele, beide stehen auf demselben abstrakten

Boden der Ideenmalerei, und dabei gehen sie von grundverschiedener künstlerischer Auffassung aus.

Prell passt seine Werke der Gesamtwirkung eines Raumes nicht nur nicht an, sondern es dürfte für einen Architekten äusserst schwer sein, mit ihnen eine einheitliche dekorative Stimmung zu erreichen. Er idealisiert zwar, aber es fehlt jener höhere Sinn für das Abstrahieren von Form und Farbe der Natur, für das Unterordnen der Einzelwirkung und der Einzelform unter ein grosses Gesetz, kurz für das, was man «Stil» nennt. Man hat sich gewundert, dass Klinger sich in seinem Werke die Böcklin'sche Effekte einer elysäischen Landschaft hat entgehen lassen, dass das Wasser so grau und die Bäume so unsaftig waren: das waren Symptome für das, was Prell vom dekorativen Standpunkt aus nicht hat und was Klinger besitzt. Die ganze Christusszene ist in Bezug zu den umgebenden Teilen auf einen Gesamtwert abgestimmt, den man im Verhältnis zu den Holztönen der Umrahmung, der dunklen Stimmung der Predella, den Farbeneffekten der sorgfältig abgewogenen Marmorsorten und der hellen plastischen Figuren eigentlich nur mit einer Art musikalischen Empfindens erfassen, aber schwer erläutern kann. Die ganze Darstellung dieser Szene hatte dadurch etwas Gobelinartiges bekommen. Diese Wirkung aber ist ganz anders als beispielsweise die auch an Gobelins erinnernde Monumentalmalerei eines Puvis de Chavannes, denn während Puvis mit einer gewissen Aengstlichkeit allen ausgesprochenen Farbentönen aus dem Wege geht, finden wir hier kühne lebendige Farben; sie ist gänzlich anders, wie etwa die Wirkung, die Marée's oder Thoma's einschlägige

Arbeiten[1] zu dekorativen Meisterwerken macht, denn sie ist leicht und hell, aber das hat sie mit allen anderen in ihrer Art dekorativ vollkommen wirkenden Schöpfungen gemeinsam, dass alles der Gesamtstimmung untergeordnet ist, und dass diese Gesamtstimmung verglichen mit Eindrücken der Natur etwas Abstraktes an sich hat, ohne äusserlicher symbolistischer Mittel dafür zu bedürfen.

Diese Aufgabe war durch die Verbindung von Gemälden mit einem frei umrahmenden Architekturgebilde und plastischen Gestalten so kompliziert, wie sie sich wohl selten ein Künstler in einem Werke gesetzt hat, und es gehörte ein umsichtiger Dirigent dazu, um all die Töne, die hier zusammenwirken mussten, zu einer harmonischen Einheit zu verbinden. Diese Seite seines Werkes ist Klinger aber fraglos bewundernswert geglückt, und wer vor dem Bilde diesen Stimmungseindruck gänzlich ignorieren und sofort auf die mehr oder minder berechtigten Einwände lossteuern kann, die er an einzelnen Figuren zu machen hat, weil sie der «berechtigten Vorstellung jedes Gebildeten» nicht entsprechen, der thut genau dasselbe, wie jemand, der meinetwegen in seinem Urteil über die «Braut von Messina» in erster Linie hervorhebt, dass die Beatrice doch recht farblos und schematisch charakterisiert sei.

Der dekorative Weg, den Klinger in seinem «Christus im Olymp» eingeschlagen hat — im «Parisurteil» fand man schon einen bescheideneren Vorläufer dazu —, wird erst sein eigentliches Ziel erreichen,

[1] Der Verfasser denkt z. B. an Thoma's dekorative Wandbilder im Hause Pingsheim im München.

wenn ein Gesamtraum in diesem Geiste gestaltet werden kann. Die Entwürfe, die Klinger für die Ausschmückung des Treppenhauses im Leipziger Museum geschaffen hat, zeigen ihn auf dieser Bahn. Aus dem kleinen Modell, das der Künstler in seinem Atelier aufgestellt hat, kann man die Einzelheiten des Werkes noch nicht erkennen, aber so viel sieht man, dass diese Bilder in erster Linie aus farbigen Gesamtwirkungen entstehen, — die vier Tageszeiten schwebten dem Künstler dabei als Grundgedanke vor. Auch dieses Werk ist zusammenkomponiert mit architektonischer Gliederung und farbiger Plastik.

Es entsteht aus der Farbe und farbige Effekte sind es, die wir im «Christus im Olymp» hervorgehoben haben, und doch hört man unter allen Vorwürfen, die Klinger gemacht werden, am häufigsten den, dass seine Begabung der Farbe widerstrebt. Die Leute haben, in ihrem Sinne gewissermassen recht; sie suchen blühendes Kolorit, die Farbe gleichsam als Selbstzweck; das finden sie allerdings nicht bei Klinger. Seine koloristische Begabung liegt in dem feinen Zusammentönen farbiger Nuancen zu einer Stimmung, eine solche Stimmung aber hat mit der Farbe als Lokalton nichts zu schaffen. Diese Fähigkeit Klinger's ist dieselbe, die in seinen Radirungen, in denen er solch ungeheure Fülle neuer Tönungswerte hervorzaubert, zum Ausdruck kommt, nur dass die Anwendung wirklicher Farben eben eine noch weit kompliziertere und in diesem Sinne höhere Aufgabe stellt. Dem Verständnis für dieses Streben steht vor allem im Wege, dass es andere Künster gegeben hat, welche Meisterwerke geschaffen haben, deren dekorative Gewalt

eben in der sinnlichen Macht der Farbe an sich liegt; gewiss haben sie Schönes geleistet, aber ihre Bewunderung soll uns doch nicht abhalten, der schwerer verständlichen, leiseren und geistigeren Sprache zu lauschen, die Klinger spricht.

Es ist eine eigene Sprache, die Sprache einer selbstbewussten, unbeugsamen Individualität. Was aber diese Individualität als mehr erscheinen lässt, als einen zufälligen Sonderling, der seine eigenen Wege geht, das ist das Verständnis für das grosse, alles beherrschende Gesetz der Harmonie, das wir als «dekorativen Zug» in des Meisters Schaffen verfolgt haben.

XI.

John Ruskin, der Apostel der modernen englischen Kunstbewegung.

(1897.)

John Ruskin ist ein seltsames Beispiel dafür, dass selbst in unseren Tagen, wo die Presse so eifrig aufmerkt, jede interessante und massgebende Erscheinung in den Kreis ihrer Betrachtung zu ziehen und literarisch auszubeuten, dennoch ein Mann in Deutschland so gut wie unbekannt bleiben kann, der im Nachbarlande seit Jahren eine führende Rolle behauptet, und zwar eine Rolle in gerade der Bewegung, die uns in höchstem Grade in Mitschwingung versetzt hat. — Der Name Ruskin erweckt in jedem einigermassen gebildeten Engländer die Vorstellung eines ganzen künstlerischen und sozialen Programmes, in Deutschland ist er in der letzten Zeit streifend erwähnt, wenn von englischer Kunst die Rede war, aber noch heute muss man von Fachleuten der Frage gewärtig sein, ob das ein moderner russischer Dichter sei; in England weiss ein jeder, dass dieser Mann der geistige Vater jener englischen Kunstrenaissance ist, die als sogenannte «moderne Richtung» die ganze Kunst-

gewerbewelt in Bewegung setzt — in Deutschland liegt noch kein einziges seiner zahlreichen Werke in voller Uebersetzung vor;[1] in England zahlt man die wahnsinnigsten Preise für alte Auflagen seiner Schriften, man hat zahlreiche Ruskin-Gesellschaften gegründet und eine Zeitschrift zur Verbreitung seiner Gedanken ins Leben gerufen, — in einer Stadt wie Leipzig ist nicht ein einziges seiner Bücher in irgend einer der reichen Bibliotheken vorhanden.

Und das ist nicht ein Mann, der etwa in den letzten Jahren als glänzender Stern einer Moderichtung auftaucht, sondern ein Mann, der Englands Geister seit den vierziger Jahren (er wurde 1819 geboren) in steter Erregung hält, ein Mann, von dessen Werk Carlyle sagt: «Jegliches Wort ist mir nicht nur aus dem Herzen, sondern ist vom ewigen Himmel herab gesprochen, es sind mit empyräischer Weisheit geflügelte Worte», ein Mann dem, nebenbei gesagt, die Engländer fast ausnahmslos den Ruhm zuerkennen, der beste lebende Stilist ihrer Sprache zu sein.

Es ist nicht leicht, von dieser umfassenden und komplizierten Persönlichkeit in wenigen Strichen eine richtige Vorstellung zu geben, und doch muss man versuchen, wenigstens einige Züge seiner Gesamterscheinung festzustellen, wenn man seinen Einfluss speziell

[1] Als dies geschrieben wurde, hatte nur der Verlag Heitz und Mündel in Strassburg durch einige Bändchen, in denen Bruchstücke aus Ruskin's Werken zusammengestellt waren, seine Person Deutschland näher zu bringen versucht. Kurz darauf ging die so lange zurückgestaute Wirkung dieser Erscheinung in umso mächtigerer Flutwelle durch Deutschland, sodass man eher über ein Zuviel als ein Zuwenig «Ruskin» klagen konnte.

auf die moderne Kunst- und Kunstgewerberichtung wirklich verstehen will.

Ruskin ist vor allem ein begeisterter Feind der modernen Kulturentwicklung. Seine idealistische Weltanschauung sieht in ihr auf allen Gebieten des menschlichen Lebens die Zerstörerin der edlen Keime. Der Grundgedanke all' seines Wirkens ist deshalb ein Zurückgehen zur Natur. Diesen Gedanken würde er ja mit manchem anderen Idealisten teilen; was ihn bei Ruskin so interessant und wirkungsvoll macht, ist sein Ausbau in die detailliertesten praktischen Vorschläge herein, und die wahrhaft heldenhafte Konsequenz, mit welcher der Prediger, wo immer er konnte, in praktischen Unternehmungen sein Wort in die That umzusetzen versuchte.

Sein Vater hinterliess ihm ein sehr bedeutendes Vermögen, und so war er im Stande, kostspielige Experimente zu machen und seinen eigenen Weg trotz des Kopfschüttelns der Menge zu gehen. Diese strenge und liebevolle Erziehung, die er von hochbegabten Eltern in steter Fühlung mit der Natur genoss und die frühzeitige Ausdehnung seines Naturgefühls durch grosse Reisen auf dem Kontinent gaben seinem Geiste das entscheidende Gepräge. Zuerst äusserte sich das ungewöhnliche Verständnis für die umgebende Welt, das durch die eifrigsten Uebungen mit Stift, Pinsel und Radiernadel vertieft wurde, vorwiegend auf rein künstlerischem Gebiete. In seinen «Modern painters» (1843-1860) gab Ruskin eine Anleitung zur Naturbetrachtung und zeigte eine Fähigkeit, das feinste Weben einer Landschaftstimmung zu analysieren, wie sie wohl selten wieder erreicht ist; indem er diese Beobachtungen

zu Grundsätzen für die Malkunst ausbaute, wurde er zum Apostel seines genialen Landsmannes, des Landschafters Turner. — Immer von diesem begeisterten Naturgefühl geleitet, legte er in den Werken «Stones of Venice» (1851-1854) und «Seven Lamps of Architecture» seinen aesthetischen Massstab an das Gebiet der Architektur und der eng mit ihr verbundenen angewandten Künste. Der Widerstreit aber, der sich hier zwischen seinen idealen Forderungen und dem Schaffen seiner Zeitgenossen ergab, führte ihn dazu, dem letzten Grund der unerfreulichen künstlerischen Erscheinungen nachzuspüren, und das brachte ihn auf das Gebiet der sozialen Fragen.

«Wenn das Quellwasser des Volkslebens getrübt und sein Lauf unlauter wird, so erlangt man keine hellschimmernden Wasserstrahlen vermittelst mathematischer Abhandlungen über ihre Formation» — das war der Gedanke von dem er ausging, und hinfort sucht er seine künstlerischen Ideale dadurch zu erreichen, dass er von der nationalökonomischen Seite eine Reform einzuleiten strebt.

In der Erkenntnis dieses engen Zusammenhangs zwischen der Art und nicht dem Grad der wirtschaftlichen Entwicklung mit der Höhe der künstlerischen Errungenschaften liegt wohl die hauptsächlichste Bedeutung von Ruskin's Wirken.

Ihr entspringen zahlreiche nationalökonomische Schriften, von denen «Unto this last» (1860) und «Fors clavigera» (1871-84), acht Bände an die Arbeiter Englands gerichteter Briefe, wohl die bedeutendsten sind; ihr entspringen jene praktischen Versuche, denen er sein Vermögen widmete, und die in der Form von kunstgewerblichen Arbeiterschulen, an denen er selbst unterrichtete, oder in Arbeiterkolonien, die er auf

eigenen Boden nach seinen Prinzipien schaffen und wirken liess, einen ebenso weiten Einfluss ausübten, wie die glänzenden Reden, zu denen sich das gebildete England in seinen Hörsaal zu Oxford drängte, und jene Wanderpredigten, mit denen er unermüdlich seine schwere Mission auszubreiten suchte.

Der Grundgedanke, von dem er hier ausgeht, entspringt wiederum seinem engen Verhältnis zur Natur; die Zustände, die sich aus ihr ergeben, werden ausgespielt gegen das raffinierte theoretische und praktische System, das die moderne Entwicklung auf allen sozialen Gebieten grosszieht.

Wir hören heute so oft mit einer gewissen Verwunderung konstatieren, dass unser Jahrhundert in allen technischen Seiten solch' gewaltige Entwicklung aufzuweisen hat und dabei auf kunstgewerblichem Gebiet ein völliges Stagnieren zeigt; Ruskin verwundert sich nicht darüber, sondern er sieht in dieser verblüffenden technischen Entwicklung eben den Grund zum Ruin des edlen Gewerbes.

In diesem Sinne bekämpft er in erster Linie das Prinzip der Arbeitsteilung, das unserem heutigen gewerblichen Schaffen den Stempel aufdrückt. Die systematische Trennung von Geistes- und Handarbeit erscheint ihm als ein schwerer wirtschaftlicher Irrtum, nicht nur, dass sie in ihrer Konsequenz zum tiefen sozialen Gegensatz zwischen dem krankhaften Denker, der sich als «Gentleman» fühlt, und dem elenden Arbeiter, der sich unterjocht glaubt, führt, nein, vor allem leidet die gesunde Entwicklung der Arbeit selbst darunter: das Erfinden gerät auf abstrakten Boden, der Ausführung fehlt die Liebe, und wir warten ver-

gebens auf Werke, die sich messen können mit den kunstgewerblichen Leistungen jener Epochen, wo Geist und Hand liebevoll miteinander arbeiteten.

Ruskin erkennt wohl, dass es Gebiete gibt, wo die Forderung dieses Zusammenarbeitens nicht unbedingt erfüllt werden kann, da aber wendet er sich gegen die noch weit schlimmere Arbeitsteilung, die nun auch noch die Ausführungsarbeit zerlegt in ihre kleinsten technischen Etappen und den Menschen vollends zur Maschine herabdrückt. «Richtig gesprochen ist es nicht die Arbeit, die man teilt, sondern die Menschen», man «erstickt die Seele» und darf sich nicht wundern, wenn der Stempel des Seelenlosen so die Fabrikmarke der modernen Produkte wird. — Mit einem Worte, in der Rückführung des gewerblichen Schaffens auf den alten einfachen Boden des Handwerks erblickt Ruskin die erste Vorbedingung zu einem würdigen sozialen Zustand und zugleich zu einem gedeihlichen kunstgewerblichen Schaffen.

Gegenüber der Sucht nach der maschinenmässigen Korrektheit und Gleichmässigkeit der Ausführung sieht er den Wert eines Werkes allein in dem Hauch persönlicher Arbeit, die ihm anhaftet, mag sie auch viel unbeholfener auftreten, als die dampferzeugte Konkurrenz, und mit feinfühlendem Scharfsinn legt er dar, wie der Eindruck des Lebens, den ein Werk der Architektur oder der angewandten Kunst auf uns macht, vor allem in den kleinen Ungenauigkeiten und Verschiedenheiten besteht, die der ausführenden Hand gewollt und ungewollt unterschlüpfen und die dem Maschinengeist als Fehler erscheinen würden.

Das sind Gedankengänge, die so im Extrakt wieder-

gegeben vielleicht etwas Selbstverständliches an sich zu haben scheinen, aber man schaue nur um sich und vergegenwärtige sich, wie wenig heutzutage nach ihnen gearbeitet wird und wie selten im Publikum überhaupt der Sinn für solche Unterscheidungen geweckt ist. Ruskin's Bestreben geht deshalb darauf hin, nicht nur den Produzenten auf seine natürlichen Wege zurückzuleiten, sondern auch dem Konsumenten das richtige Verständnis für das Natürlich-Schöne wiederzugeben und ihm die Aufgabe zum Bewusstsein zu bringen, die er seinerseits zu erfüllen hat, um eine gesunde Entwickelung möglich zu machen. «Man ermutige niemals die Anfertigung eines nicht absolut notwendigen Gegenstandes, der ohne Mithülfe künstlerischer Konzeption hergestellt wird» und «Man ermutige niemals Imitation oder Nachbildung irgendwelcher Art, ausser wo es sich darum handelt, von einem grossen Werk eine Art Urkunde zu bewahren». — Das sind zwei Grundregeln, zu denen er den Käufer zu erziehen sucht, und Menschenliebe und Kunstenthusiasmus reichen sich auch hier bei ihm brüderlich zum selben Ziel die Hände.

Sind dies vom national-ökonomischen Gesichtswinkel aus in kargem Gerippe die in Ruskin's Schriften reich und geistreich ausgebauten und variierten Grundzüge seiner Lehre, so greifen die Ideen, die er, von aesthetischen Gesichtspunkten ausgehend, für das künstlerische Schaffen entwickelt, eng und lückenlos in dieses System ein.

Sie treten uns vielleicht am konzentriertesten in den «Seven Lamps of Architecture» entgegen, denen wir deshalb im Folgenden vor Allem nachzugehen suchen.

— Schon der Titel dieses Werkes, der auf eine biblische Vorstellung zurückweist, deutet eine Ruskin'sche Eigentümlichkeit an, die der Leser nicht immer ohne Widerspruch hinnimmt, die Eigentümlichkeit, aesthetische Gesetze mit religiösen Anschauungen in eine gewisse Wechselbeziehung zu setzen. Ruskin wird dazu geführt durch die ganz richtige Auffassung, dass aesthetische Forderungen sehr oft mit ethischen Begriffen eine gewisse Verwandtschaft haben, und man muss hervorheben, dass er immer, wenn er auch von einem schwärmerisch gefärbten Gedankengang ausgeht, schliesslich realen und praktischen Boden unter die Füsse bekommt und sich nicht mit dem blossen Gefühlsstandpunkt genügen lässt.

Er fasst die Architektur und die mit ihr zusammenhängenden angewandten Künste als das Mittel auf, um den höchsten Impulsen menschlichen Empfindens Ausdruck zu verleihen, und demgemäss stellt er seine Forderungen. Die Architektur soll das Bewusstsein haben, dass eine historische Verantwortlichkeit auf ihr ruht: «Die Völker vergehen, graue Haufen tiefgefurchter Steine lassen sie einzig zurück. Sie nehmen mit sich ins Grab ihre Macht, ihre Ehren und ihre Irrtümer, aber sie lassen uns die Zeugen ihrer höchsten Verehrung.» Und aus dieser historischen Bedeutung, welche die Architektur zu der Kunst macht, ohne die wir keiner geschichtlichen Erinnerung fähig sind, folgert Ruskin zwei Grundsätze, für die er in lebhaftester Weise eintritt: die pietätvolle Erhaltung der alten Bauwerke, ohne dass die Hand eines Restaurators den ursprünglichen Hauch der Zeit von ihrem Antlitz streift, und: das Bestreben, der Architektur

der Gegenwart so energisch wie irgend möglich den Stempel unserer Tage aufzudrücken. Meist finden wir heute diese beiden Grundsätze im Streit miteinander; die Verehrung des Alten hat eine tote Nachahmekunst gezeitigt und die Verfechter eines echtmodernen Stils pflegen bestrebt zu sein, rücksichtslos ihrem künstlerischen Willen Geltung zu verschaffen. Um so wichtiger war es für die englische Entwickelung, in Ruskin einen Prediger zu finden, der die gesunden Seiten beider entgegengesetzten Richtungen aus einer Wurzel logisch entwickelte. — Vor allem wies er auf die Ausbildung des eigenen Heimes hin, als derjenigen Stätte, wo jeder Mensch naturgemäss berufen ist, ein historisches Denkmal seiner Person zu errichten; das Wohnhaus soll den individuellen Geschmacksstempel tragen und wo irgend möglich von dem höheren Gesichstpunkt aus betrachtet werden, der Abglanz der Familienentwicklung eines Geschlechtes zu sein. Das sind Grundsätze, die in England nicht unbeachtet geblieben sind, wenn sie sich in der nervösen Hast unserer Tage auch nie praktisch allgemeinen Boden erobern können.

Ruskin unterschied zwei besondere Arten von Gebäudeauffassung, deren jede das oben angedeutete Ziel der Architektur in verschiedener Weise zu erreichen strebt; er nennt sie «die Werke der Kraft» und «die Werke der Schönheit» und meint damit etwa den typischen Unterschied von Bauten, deren Wirkung vorwiegend in ihrer Masse und ihrer Silhouette liegt, und von Bauten, die zu uns sprechen durch die feinsinnige Behandlung ihrer Formenwelt und ihres Schmuckes; es ist der Unterschied zwischen ernstarchitektonischer und heiter-ornamentaler Wirkung.

Ruskin sucht für beide das Verständnis zu wecken. Er preist die Wirkung der grossen Linie, der zu Liebe alles andere zurückstehen muss, und gibt der Sehnsucht unserer sorgsam zusammenstoppelnden Zeit nach jenem Cyklopengeist, der in Steinen träumt und mit Schattenmassen koloriert, beredten Ausdruck. Und wie das immer seine Art ist, er klagt und sehnt nicht nur, sondern er sucht praktische Vorschläge zu entwickeln, um dem alten Geist wieder nahe zu kommen: er zeigt die Wichtigkeit der Fugen für den Eindruck eines Bauwerks, er betrachtet die Wirkungsnuancen, die durch verschiedene Steinbehandlung erreicht werden; er verlangt Fläche, er warnt vor dem allzu beliebten Auflösen in Risalite, wo man grosse Linien durchgehen lassen kann, kurz, ohne doktrinär zu werden, zeigt er an Beispielen, die meist der Gothik des 13. Jahrhunderts, die Ruskin besonders bevorzugt, entnommen sind, wo das Geheimnis der grossen Wirkung ruht.

In den sogenannten Werken der «Schönheit» interessiert ihn vor allem die Behandlung des Ornaments, und hier ist der Punkt, wo er in erster Linie reformatorisch gewirkt hat. Mit begeisterten Worten predigt er die Rückkehr zur Natur, er weist auf die unübertroffene ornamentale Wirkung der natürlichen Pflanze hin und erörtert die Kompositionsarten, zu der ihre Verwendung in der dekorativen Kunst führen kann. Interessant sind dabei seine Ansichten über Farbe, die er in weit umfangreicherer Weise in unsere Alltagswelt eingeführt sehen möchte, als das gewöhnlich geschieht; mit feinem Verständnis führt er aus, dass die höchste Ausbildung von Form und Farbe sich aus dem Wege geht und niemals parallel geführt

werden sollte. Starke koloristische Effekte sind an möglichst einfachen Gestaltungen am wirkungsvollsten, während die fein ausgebildete und komplizierte Formenwelt nicht in ihrer Wirkung durch Farbe gesteigert zu werden vermag. Das ist ein der Natur abgelauschtes dekoratives Prinzip, das vielleicht unbewusst in der englischen kunstgewerblichen Entwicklung eine grosse Rolle spielt, wie denn alle diese Anschauungen einen starken praktischen Widerhall gefunden haben, vielleicht noch mehr übertragen auf die dekorative Kunst als auf die Architektur.

In Ruskin's ganzem Wesen und in der Art, wie er seine Ansichten hinstellt, liegt durch die echte und reine Begeisterung, die daraus hervorstrahlt, eine so eindringliche Macht der Propaganda, dass wir den seltenen Fall wohl begreifen, dass ein Kunstschriftsteller Schule macht. Und dieser Schule gehört die Gegenwart.

William Morris war es, der mit der schier übermenschlichen Thatkraft, die ihm innewohnte, sich zum praktischen Träger der Ruskin'schen Ideen machte. Mit jener Allseitigkeit, die ihn direkt neben die Universalgenies der italienischen Renaissance stellt, griff er selber an allen Seiten mit gleich praktischem Sinne zu und ermöglichte es andern, mit ihm zu arbeiten. Es entstanden jene berühmten Werkstätten, wo die Schöpfer zugleich die ausführenden Meister waren, wo unter seiner Leitung das Schaffen von Burne Jones, Walter Crane, Ford Maddox Brown, Voysey und vieler anderer ganz neue, immer weitere Kreise ziehende Ansprüche an Geschmack und Technik entwickelte. Die Glasmalerei, die Webekunst, Möbeltischlerei, Töpferei, Schmiedearbeit, Reproduktionsverfahren

und Buchdruckerkunst wurden in Musterleistungen zur höchsten Vollendung geführt und all' diesen Werken, die heute schon dem Fluch nicht entgehen können, dass ihre Eigenart von blöden Nachahmern zur Karrikatur verzerrt zu werden droht, fühlt man es an, wie der schaffende Künstler sein Werk bewachte, bis es in der Wirklichkeit dastand als wahrer Zeuge seines Geistes.

Wie Morris auch theoretisch die nationalökonomischen Ideen Ruskin's weiterführt, das zu verfolgen würde hier zu weitläufig sein, interessiert uns doch vor Allem zu sehen, wie die gesunden Ideen Ruskin's den Boden bereitet haben, auf dem dann die Pflanze der neuen englischen Kunstbewegung gleichsam von selber erwachsen musste. Diesen Entwicklungsgang sollten wir uns zum Muster nehmen, wenn wir ein ähnliches Ziel erreichen wollen; wir müssen uns hüten, bald hier bald da Stecklinge schöner fremder Gewächse auf unseren unvorbereiteten Boden verpflanzen zu wollen, und was etwa von selber erspriesst auf unserm Feld, das müssen wir zu erziehen suchen nach jenen gesunden Grundprinzipien, denen sich wohl jede Aeusserung echter Individualität in der Kunst ohne Weiteres anpasst, nicht aber das Gekünstelte und Bizarre.

Und wenn Ruskin's Werke auch in Deutschland kein Lehrbuch werden mögen, so verdienen sie doch bei uns eine grössere Verbreitung, nicht nur wegen ihrer historischen Bedeutung in einer für uns sehr wichtigen Entwicklungskette, sondern vor Allem, weil ein grossdenkender und geistreicher Mann aus ihnen mit ungewöhnlich klaren Augen herausblickt.

———

XII.

Englische Eindrücke.

(1897.)

Wenn man als Fremder über ein Land urteilt, wird man immer verallgemeinern, zum Guten, wie zum Bösen. Man sieht nur die schöne Farbe, die der Fluss am Waldesufer hat, wenn man am Lande steht, und wenn man in der Mitte fährt, beachtet man vor allem den Schutt, der in der Strömung treibt. —

Den Darwinschen Entwicklungsgedanken wird niemand für die Kunst in Anspruch nehmen, der Museen durchwandert. In der Kunst macht es eben das Einzelwesen und nicht die Entwicklungskette, die immer wieder neu an Einzelwesen anknüpft. Ein wirklicher Künstler kann überhaupt nicht durch einen anderen wirklichen Künstler «übertroffen» werden und deshalb ist hier Zeitepoche und Entwicklung völlig gleichgültig. —

Wenn man durchs Londoner Strassenleben fährt, wundert man sich, dass diese Stadt in der Kunst nicht statt präraphaelitischer Feinfühler lauter Hogarths hervorbringt; nur bisweilen, wenn man in ein nervösätherisches Frauenantlitz sieht, versteht man's. —

Hogarth hätte das Zeug dazu gehabt, ein für alle

Zeiten ungewöhnlich populärer Künstler zu werden, aber bei ihm bewährt sich das Wort: «— und habe der Liebe nicht, so bin ich nichts». Wie anders betrachtet sein deutscher Vetter Chodowiecki, der bei uns neuerdings wieder so geschätzt wird, das Leben. Sein Name neben dem Hogarths schildert den Unterschied zweier Völker besser als manche Abhandlung. —

Die National Portrait Gallery gibt den Schlüssel zu den staunenswerten Erscheinungen eines Reynolds und Gainsborough. In England reisst von Holbein an die wirklich gute Porträtkunst überhaupt nicht ab. Männer wie Dobson, Lely und Walker sind interessante Zwischenglieder zwischen Van Dyck und jenem frischen Aufschwung des 18. Jahrhunderts. —

Es hängt wohl mit Shakespeares Erscheinung zusammen, dass der Schauspieler hier von jeher in Kunst und Leben eine solch ungewöhnliche Rolle spielt. Kean und Garrik gehören noch heute zu den populärsten Figuren Londons, deren Edelmut in den beliebtesten Stücken wahre Orgien feiert. John Philip Kembles Bild ist wohl das auffallendste der ganzen National Portrait Gallery und ohne seine Schwester Mrs. Siddons, die sogar in Westminster ihr Denkmal fand, ist die Glanzzeit des englischen Porträts überhaupt nicht zu denken. —

Wir sehen meistens in der Kunstgeschichte einigermassen analoge Erscheinungen bei den verschiedenen Völkern, Leute, die ähnliche Ziele verfolgen. Constable nimmt eine völlig isolierte Stellung in dieser Beziehung ein. Als er 1837 starb, hatte er in seinem Werk nicht nur die berühmte Entdeckung der «paysage intime» den Franzosen vorweggenommen, sondern

sogar die bewundernswerte Naturdarstellung der modernen Schotten erreicht. Es gibt in der gesamten Kunstgeschichte wenig Erscheinungen, die historisch so grossartig dastehen wie er. —

Auf Hobbema geht schliesslich die ganze moderne Landschaft zurück. Constable's Erscheinung wäre unmöglich, wenn England nicht das Land der Hobbemas wäre. —

Die Engländer haben es in der Kunst des Aquarells so staunenswert weit gebracht, dass sie Themata und Stimmungen bewältigen können, die ganz ausserhalb des eigentlichen Aquarellgebietes liegen. Das ist bedenklich, denn es ist der erste Schritt dazu, alles Errungene wieder zu verlieren. —

Der Vater des englischen Aquarells ist Turner. — Turner hatte den Mut, flimmernde Stimmungen und wirbelnde Naturereignisse festhalten zu wollen. Er kam dabei nicht auf die Prinzipien der Impressionisten, sondern behandelte das Oelgemälde wie ein Aquarell: verwaschen, durchsichtig, licht und nervös. Herkomer, der neuerdings in seinen ruhigen Landschaften diese gelben und braunen Töne deutlich nachahmt, hat das gar nicht verstanden, und so wird er unverständlich. —

Wenn man als schaffender Künstler das South-Kensington-Museum durchwandert, kann man allen Eigenmut verlieren. «Was kannst du machen, das nicht zehnmal besser schon vorher da war? Gib's auf und kopiere das beste!» — Es ist, als hätten die englischen Leiter dieses Gift der schönen Blüte empfunden und nach einem Gegenmittel gesucht: die eine Seite einer langen, mit Kunstwerken besetzten Gallerie öffnet sich mit grossen Fenstern gegen kleine Grotten, die voll sind

der prächtigsten Blattpflanzen. «Zum Studium» steht dran, damit man nicht etwa meint, zum blossen Vergnügen. Es geht aber beides. Ein Blick in diese unerschöpfliche Welt von Formen und man ist wieder gesund und glaubt an weiteres Wachstum.

Aber das Predigen allein thut's nicht. Man gebe uns das natürliche Selbstbewusstsein dieser Nation und wir würden weiter sein als sie. Der Charakter muss erzogen werden, aus ihm erwächst dann die Blüthe der Kunst von selber in ihrer jeweiligen Schattierung. —

Wir streben neuerdings danach, uns im Kunstgewerbe loszumachen von der Nachahmung unserer Altvordern, und was thun wir, um das zu erreichen? Wir machen die modernen Engländer nach. —

Es widerspricht dem gerühmten Selbstgefühl, das sich in der englischen Kunst ausspricht, nur scheinbar, dass sie anlehnt an die italienischen Präraphaeliten. Warum die Engländer Botticelli so lieben? Weil er lauter Engländerinnen gemalt zu haben scheint. Es würde uns Deutschen gar nicht einfallen, in Italien etwas deshalb zu bewundern, weil es an deutschen Typus erinnert. —

Der Zufall, dass die vielgeliebte Schwester sowohl wie die Gattin Dante Gabriel Rosettis die Züge, welche den Gestalten Botticellis und dem englischen Typus gemeinsam sind, in beinahe übertriebener Weise besassen, ist für eine ganze Geschmacksrichtung von merkwürdiger Bedeutung geworden. —

Swinburnes Gedichte und Burne Jones Malereien haben das gemeinsam, dass sie meistens einen Zug ins Grosse, Pathetische nehmen: die leichte Melancholie aber, die über dem Ganzen liegt, gibt allem einen Hauch von Zartheit und Süsse; wir nehmen

die inneren Konflikte nicht so sehr ernst und freuen uns an der schönen Form.

Englands Kunst steht in unserer Zeit deshalb auf solch erfreulicher Höhe, weil sie den Zusammenhang mit der Architektur wiedergefunden hat, und in ihren besten Vertretern nicht nur blindlings Werke schafft für ein abstraktes Kunstdasein, das ebensogut im Luxembourg wie im Geschäftslokal eines findigen Reklame-Amerikaners enden kann, sondern Werke, die an bestimmtem Orte eine ganz bestimmte Wirkung hervorzubringen berufen sind. Diese Aufgabe bringt den Künstler zu einer weit gleichmässigeren Vertiefung in die schöpferische und in die technische Seite seines Werkes, und aus neuen technischen Versuchen entstehen frische Anregungen für das dekorative Schaffen, deren wir heutzutage so besonders bedürfen. —

Milton teilt mit manchem anderen grossen Dichter das Schicksal, ebenso berühmt wie ungelesen zu sein. Nur einmal habe ich etwas Lebendiges von seinem Geist gespürt: in der Künstlergestalt von G. F. Watts.

Die Themata der Gottesmutter, der Kreuzigung, der heiligen Konversationen sind in unserer kirchlichen Kunst so allgemein, dass wir nur noch dumpf empfindend ihren Inhalt zu registrieren pflegen, es sei denn, dass eine besondere Auffassung unser Interesse auf den individuellen Künstler lenkt. Das erste kirchliche Andachtsbild aus modernem Empfinden heraus, habe ich an einem Pfeiler der St. Pauls-Kathedrale gefunden. Ein Mann mit einer Sense, im Antlitz den Ausdruck höchster Willensanspannung ein Weib, träumerisch-lässig Blumen im Gewande tragend, Hand in Hand schreiten sie geradeaus. Man sieht, sie müssen

vorwärts, und im Ausdruck liegt das Bewusstsein, einer höheren Macht zu folgen. Hinter ihnen aber schwebt ein Schicksalsengel mit den wägenden Schalen. Mag man das Bild interpretieren wie man will, allegorisch oder menschlich, jeder, den der Zufall aus dem Gebrause Londoner Lebens plötzlich vor dies Bild verschlägt, wenn fern im Kuppelraum die Töne des Hochamts verklingen, wird einen Augenblick von der hastenden Uhr des Tages fort auf die stille Uhr seines Lebens schauen. Der Prediger heisst Watts.

An der Heilsarmee bewundere ich vor allem den Mut, die Religion so ganz ohne jede Beihilfe der Kunst ausbreiten zu wollen, ja jedem Hauch von Kunst geradezu spottend zu trotzen. Die Kunst kann sehr primitiv sein, um religiös zu wirken, wenn sie ganz verachtet wird, rächt sie sich früher oder später. —

Man sollte denken, dass der Kultus der Bewegungsspiele und des Sports, der bei den alten Griechen nicht grösser gewesen sein kann, wie beim modernen Engländer, den künstlerischen Sinn für den menschlichen Körper in hohem Grade fördern würde; aber das Nackte tritt in der englischen Kunst auffallend in den Hintergrund, und wo es erscheint, bei Leighton, Herkomer oder Watts, da hat es etwas Unfleischliches, es geht ins Statuenhafte, oder ins Spirituelle. —

Das Kind spielt in der französischen Kunst gar keine, in der englischen eine ganz gewaltige Rolle. Und zwar ist es nicht das Bauernkind, das die deutsche Kunst bevorzugt, sondern das Kind der wohlhabenden Klassen. Es hängt damit zusammen, dass die Engländer das einzige Volk sind, das eine wirklich geschmackvolle Mode für die Kleidung seiner Kinder entwickelt hat. —

Wenn man viele moderne englische Bilder in einer Ausstellung vereinigt sieht, ist der hauptsächlichste Eindruck der des Harmlosen. Nirgends gibt seltsame Technik, extravagante Farbengebung oder dunkle Kunstphilosophie dem Publikum Rätsel auf; wir sehen kein Bild, das mehr für den Künstler als für den Laien gemalt zu sein scheint. Das ist die Art, wie der praktische Engländer sich in der Kunst zeigt. —

Es gehört eine Art abgekürzten Sehens dazu, um ein dekorativer Künstler zu sein. Man beachte einmal, wie Walter Crane in seinen Entwürfen das bunte Gefieder seines Lieblingstieres, des Pfauen, verschieden behandelt: es ist jedesmal eine andere Zusammenstellung von Farbentönen, von denen vielleicht kein einziger wirklich im Schweife des Pfauen vorkommt, und es sind jedesmal nur ganz wenig Nuancen, die zusammengestellt sind; und doch hat man einen unbedingt naturwahren Eindruck, weil der Künstler durch die Farbenwahl des Gesamtentwurfes unser Auge schon unvermerkt zu einer anderen Wertung] aller Farbentöne gestimmt hat. —

Es ist unwahr, wenn die Aesthetiker behaupten, dass irgend eine Farbe einen bestimmten Eindruck auf unser Gemüt macht; je nach der Zusammenstellung kann derselbe Ton uns heiter oder düster erscheinen. Das ist eigentlich selbstverständlich, wird aber in der architektonischen Dekoration noch lange nicht genug ausgenutzt. —

Niemand, der ehrlich ist, wird das indische Museum verlassen können, ohne an der Gottähnlichkeit seines Europäertums irre geworden zu sein. Die Engländer

haben hier viel gelernt. Die eigentümliche Farbenzusammenstellung von gebrochenen blauen und grünen Tönen, von rostbraun mit gelb und rot, die ihre Dekorationkunst beherrscht, ist indischen Majoliken und Stoffen abgelauscht.

Das hauptsächlichste Prinzip der Dekorationskunst ist der Wechsel einfacher Linien mit buntem Formenspiel. Darin liegt das Geheimnis, warum Mohn und Lilie in der englischen Dekoration so bevorzugt werden. Kaum eine andere Pflanze zeigt diesen Unterschied so deutlich in der verschiedenen Bildung ihres Körpers und ihres Kopfes. —

Eine der sichtbarsten Folgen, welche die präraphaelitische Bewegung im allgemeinen englischen Leben zeigt, ist die Verdrängung schwerer Plüsch- und steifer Atlasstoffe durch feinfaltige, bewegliche Mousseline, Matras und weiche Seide. Nirgends zeigt sich das vorteilhafter, wie im englischen Ballett, wo das lange Gewand unsere in der Art von Tintenwischern konstruierten Röcke längst verdrängt hat. Wenn hier in immer neuen Formen und Schattierungen die feinen Falten den Körper umschmeicheln, sieht man erst, dass der Tanz ein Recht darauf hat, unter die Künste gerechnet zu werden. —

Es lässt sich nicht leugnen, dass das feinfaltige präraphaelitische Gewand im Gegensatz zur antikisierenden Art, den Körper in grossen monumentalen Faltenlinien zu zeigen, einen dekorativen Zug in die englische Plastik gebracht hat. Wenn dieser Zug bewusst weitergebildet wird, kann er für die Architektur sehr befurchtend wirken.

Es ist ein wesentliches Moment des undefinierbaren

künstlerischen Feingefühls, den Grad der Ausführung eines Kunstwerkes seinem jeweiligen Zweck und Ort anzupassen. Eine skizzenhafte Behandlung kann am rechten Orte mehr sagen, als das mit grösster Vollendung durchgeführte Werk. Wenn vor allem die architektonische Plastik doch lernen wollte, dass sie am meisten wirkt, wenn sie es versteht zu skizzieren, ohne darum roh zu bleiben; die malerische und bezaubernde Wirkung mittelalterlicher Bauwerke beruht zum grossen Teil darauf, dass hier dieses Taktgefühl vorhanden war. —

Wer sich überzeugen will, dass er sich nicht zu schämen braucht, gar keinen historischen englischen Bildhauer zu kennen, braucht nur die Denkmalskolonien von Westminster und St. Pauls zu durchwandern. Ein Mann macht eine staunenswerte Ausnahme, Flaxman, der zeitlich und stilistisch in seinen Zeichnungen ein merkwürdiges Analogon zu Carstens und in seinen Skulpturen zu Schadow bildet. —

Der moderne Plakatstil ist im künstlerischen Prinzip nichts anderes, wie die mittelalterliche Glasmalerei: scharfer Umriss, farbige Flächen ohne viel Schattierung, primitiver Ausdruck der Handlung. — Hängt es damit zusammen, dass der Sinn für farbiges Glas hier auch ausserhalb monumentaler Bauten wieder so auffallend zunimmt? —

Reklame und Kunst, die aus natürlichen Feinden notgedrungen Freunde geworden sind, zeugen in ihrer Vernunftsehe seltsame Kinder. Höchst seltsam ist z. B. das Mäcenatentum der unermüdlichen «Pears Soap»: Ein kleines Museum, hergerichtet wie ein antikes Bad, birgt eine Reihe wundervoller Marmorwerke, Preise des Pariser Salons sind dabei, sogar ein angeb-

licher Canova; alles bezieht sich natürlich aufs Waschen und den Gedanken, weshalb all diese Damen so zweifelsohne und marmorrein aussehen, erläutert der hinter diesem Prunkraum sich öffnende Seifenladen. —

Die moderne Reklame versöhnt uns durch zwei Mittel, durch den schlauen Gedanken, mit dem sie operiert, oder durch die künstlerische Form, in der sie auftritt. In ersterer Gattung hat die Fleischextraktfabrik BOVRIL das Jubiläum der Königin vorzüglich zu nutzen verstanden: das V R, das ein gütiges Geschick ihr in die Mitte des Namens gesetzt, wurde an all ihren grossen Affichen neu gestrichen und mit einer Königskrone versehen. Der Glanz dieses huldigenden «Viktoria Regina» erstreckte sich natürlich sehr effektvoll auf das BO und IL. In der zweiten Gattung ist die künstlerische Wirkung um so grösser, mit je weniger Mitteln sie erreicht wird. Darin sind die Franzosen den Engländern noch überlegen, sie sind frecher, während der Engländer wiederum den kleineren Massstab in seiner intimen Wirkung besser beherrscht: den Umschlag der Zeitschriften. —

Wir besitzen, glaube ich, keine Bibliothek, wo man den Genuss hat, die Bücher selbst in ihrem endlosen Dasein vor Augen zu haben. Die Zugänglichkeit der prächtigen Büchersäle im Britischen Museum hat wohl nicht wenig dazu beigetragen, den Sinn für den Bucheinband zu wecken, der hier so weit verbreitet ist und bei uns erst neu erwacht. —

Es gibt in Deutschland einige Dichter, die man überall gut eingebunden vorfindet, weil kein Mensch sie für sich selber kauft, sondern immer nur, um sie zu verschenken. —

Wer seine Lieblingsbücher nicht gut einbindet, ist nicht geschmackvoller wie derjenige, der edlen Wein aus irdnem Kruge trinkt. —

Man soll die kunstgewerblichen Massenartikel eines Landes nicht ignorieren, sie erzählen oft ganz hübsche Geschichten. Für 2 Schilling kann man hier kleine Büsten berühmter Männer in allen «fancy-good»-Läden haben; natürlich immer Pendants. Da bekommt man gekrönte Häupter und Männer der Feder; nur zwei Musiker sind vorrätig: Beethoven und Paderewski. — Wenn man in England ist, wundert man sich nicht mehr, dass dies Land ausser Sullivan keinen bekannten Komponisten hervorgebracht hat. Nicht die Melodien, die man hört, wohl aber gewisse Merkmale der Architektur können einen mitunter in dieser absprechenden Ansicht irre machen. —

Es ist der Sinn für die leise, kaum merklich geschwungene Linie, was den Engländern in der Architektur und im Kunstgewerbe auszeichnet. Statt der Schneckenlinien der deutschen Renaissance umfährt er den Umriss seiner Giebel in leichten Krümmungen; er lässt den Erker nicht selbständig ausladen, sondern begnügt sich mit einer sanften Schwellung der Wand; er macht kein Flechtwerk in seine Eisengitter, sondern lässt gerade Stäbe mit diskretem Linienspiel wechseln; er verschlingt die Blumen nicht untereinander in seinen Mustern, sondern lässt jede in leichten Linien wachsen; er drechselt die Beine seiner Stühle und Tische nicht, sondern erfreut sich an den feinen Kurven des Chippendale. —

Die meisten Möbelstile sind höfische Stilarten und darum werden sie in unsern Häusern nur ein Mode-

dasein führen. Gelingt es, einen Stil aus den bürgerlichen Bedürfnissen zu entwickeln, so ist er einer weit grösseren Bedeutung gewiss. Darin liegt die Kraft des Künstlers Chippendale, der heute die seltsame Ehre geniesst, immer zusammen mit den Namen von Königen genannt zu werden.

Sheraton, der Zeitgenosse und ebenbürtige Kollege Chippendales, ist deshalb viel weniger populär geworden, weil er sozusagen höher hinaus wollte. Von seinen kunstvoll eingelegten Arbeiten ist heute vor allem die schmale, eingelegte weisse Linie am Leben geblieben, ein feiner künstlerischer Effekt, der an einfachen Formen einer grossen Entwicklung fähig ist. —

Es ist für mich eine Art Trost gewesen, dass die Herren in all den grossen Möbellagern, die ich gesehen, stets am stolzesten waren auf die Möbel, die nichts vom geschmackvollen, neuenglischen Stil an sich hatten, sondern so viel ödes Schnitz- und Formenwerk zeigten, dass auch ein deutscher Durchschnittstischler sie für Meisterwerke gehalten hätte. —

Auffallend erscheint es, dass hier, wo sonst in der Kunst mit so diskreten Nuancen gewirtschaftet wird, im Theater übertriebene Effekte geradezu verlangt werden. Selbst die besten hiesigen Schauspieler übertreiben. Ein Konversationsstück im französischen Sinne habe ich in ganz London nicht gefunden, und als Sarah Bernhardt mit ihrer Truppe eines brachte, standen viele Leute um mich her mitten im Stück enttäuscht auf. Es ist kein gutes Zeichen, dass man an die transitorische Kunst andere Ansprüche stellt, wie an die bleibende. —

In der Verteilung der Lichtmassen liegt die Wirk-

ung eines Innenraumes. Bei Tage sorgt die Natur meist selber dafür, dass Beleuchtungsunterschiede entstehen. Bei einem für Abendzwecke bestimmten Raum sollten wir sorgfältig auf Unterschiede in den Beleuchtungsgraden der Disposition der Anlage entsprechend bedacht sein. Nichts tötet die Phantasie sicherer, wie völlig gleichmässige Helligkeit, die viele noch für das Ideal der Beleuchtung halten.

Wir pflegen meistens noch eine Innenarchitektur zu entwerfen und dann die Beleuchtungskörper so geschickt wie möglich «anzubringen». Der moderne Engländer geht von den Beleuchtungskörpern aus und disponiert nach ihnen seine dekorative Architektur. Er weiss, dass die Lichtquelle stets den unüberbietbaren Höhepunkt seiner Schmuckeffekte ausmachen wird. —

Es geht mir merkwürdig mit der englischen Hochgotik. Wenn ich z. B. durch all diese prächtigen Säle des Parlamentsgebäudes wandere, sehe ich wohl im einzelnen einen ganz staunenswerten Formenreichtum, wie er in Renaissancewerken kaum entfaltet werden kann, und doch macht mir jeder Raum genau den gleichen Stimmungseindruck; ich kann die Bilder gar nicht im Gedächtnis auseinander halten. Es ist trotz allem Reichtum ein armer Stil. —

Vom Wasser her erscheint das englische Parlamentsgebäude eigentlich immer in jenem lichten Londoner Dunst, wie wenn man über ein fertiges Aquarell einen nassen Ton legt, der alle Formen weich und unbestimmt verschwimmen lässt. In dieser Stimmung muss es jeder Beschauer bewundern, er merkt eben nicht, dass dem Gebäude jede Fläche fehlt. Der Perpendikular-Stil glaubt die Phantasie anzuregen, indem

er alles auflöst in ein Spiel von Linien; wir aber brauchen den Unterschied von Flächen und Linien, um unsere Phantasie zu entfalten.

Kein Ornament darf in der Architektur an sich wirken, es wird erst gut oder schlecht, je nach dem Zusammenhang, in dem es verwandt wird, ebenso wie keine Tonfolge an sich schön ist, sondern in der Musik erst so wirkt, wenn sie an der richtigen Stelle wie ein heller Strahl als Melodie hervorbricht. Setzt man Melodie neben Melodie, so hält kein Mensch das Resultat aus.

Die englische Hochgotik wird trotz ihrer überreichen Formen eigentlich nie phantastisch; sie berechnet immer und lässt der Willkür nicht den Raum, der nötig ist, um die Phantasie in geheimnisvolle Schwingungen zu setzen.

Die englische Architektur wird überhaupt nie phantastisch; das bewahrt sie in ihren modernen Versuchen vor den Ausschweifungen, an denen wir oft leiden, und drückt allem, was sie hervorbringt, den Stempel des Verständigen auf, der bald nach der nüchternen, bald nach der gemütvollen Seite variiert wird. — Das ist es, was die grosse Rolle erklärt, die Palladio in der englischen Baukunst gespielt hat. Er ist sozusagen der Verständigste unter den grossen Meistern der Hochrenaissance, sein System ist Klarheit und Ruhe. —

Eines der charakteristischsten und hübschesten Motive der modernen englischen Architektur ist direkt dem Bedürfniszwang entsprungen. Um bei den schmalen eingebauten Häusern, die grosse Zimmertiefen haben, die Lichtgebende Fassadenfläche zu vergrössern, werden die Mauerwände leicht nach

vorne herausgebaucht, und es entstehen jene flachen, erkerartigen Formen, die solch pikanten Reiz ausüben können, ohne aufdringlich und unruhig zu wirken.

Die Engländer haben wohl gefühlt, wie fremd die Rolle ist, welche die üblichen Ornamentplatten aus Terrakotta im Backsteinbau zu spielen pflegen; man vergisst eben niemals, dass hier etwas eingesetzt ist. Sie führen deshalb die ganzen Backsteinfugen durch ihre ornamentierten Flächen hindurch, sodass es aussieht, als hätte der Künstler am fertigen Bau seinen Zierrat in die plastische Wand geschnitten. Das solide Gepräge des englischen Backsteinbaues beruht wesentlich auf dieser gesunden Erkenntnis von der Wichtigkeit der Fugen. —

Auf dem Gebiete des Architekturgeschmacks kann man an dem, was nicht an einem Gebäude ist, oft mehr erkennen, als an dem, was wirklich daran zu sehen. Die bescheidenen bürgerlichen Wohnhäuser ganzer Stadtbezirke Londons, die sich nicht viel architektonischen Schmuck erlauben konnten, verachten das konventionelle Stuckornament, das unseren Häusern gleicher Art den Stempel aufdrückt und zeigen lieber kahle glatte Backsteinwand. Das ist nicht gerade heiter, aber es regt nicht auf. In diesem Mut der Oede liegt auch ein Geschmacksbekenntnis. —

Für den Beobachter der «Städtebaues» ist eine Anlage interessant, die ich nur in London gefunden habe. Die bescheidenen Wohnhäuser, die mit ihren Fronten ein Strassenviereck bilden, haben nicht jedes sein kleines Stück Garten an der Hofseite, sondern jenseits der Strasse, dem Hause gegenüber. Dadurch entsteht in einem solchen Viereck ein grosser grüner

Garten, der nun nicht, wie wir es thun würden, in lauter Parzellen geteilt ist, sondern einen gemeinsamen Park von oftmals entzückender Anlage bildet. Die Anwohner danken dieser Einrichtung ein gut Stück Gesundheit und bringen oft ihr halbes Leben in solchen privaten Squares zu. Diese Anlage setzt allerdings voraus, dass die Engländer sich weniger intensiv um ihre lieben Mitmenschen kümmern, als wir das zu thun pflegen. Sonst?

Ruskin, der vielgefeierte, idealistische Architektur-Philosoph macht einen scharfen Unterschied zwischen Architekturwerk und Bauwerk. Architektur fängt für ihn erst an, wo etwas an sich Unnützes zum Bauwerk hinzukommt: das Mauseloch, der Bahnhof und dergleichen, haben, sagt er, mit Architektur nichts zu thun. Ist es nicht dasjenige, worauf der moderne Baukünstler am meisten stolz sein darf, das konstruktiv-praktische Baugebilde, wie der Bahnhof ins Bereich der Architektur als Kunst gezogen werden? Ist das nicht gerade der Punkt, wo wir ansetzen müssen, um mit unserer Zeit nicht gegen frühere Epochen zurückzubleiben, die es verstanden, die neuen Aufgaben künstlerisch zu lösen, die neue Verhältnisse ihnen stellten? —

London kann auf kein modernes Bauwerk mit gerechterem Stolz blicken, wie auf seine grosse Tower-Brücke, wo komplizierte technische Forderungen und spröde Eisenkonstruktionen vereinigt sind mit einem wahrhaft grossartigen Architektureindruck. Und doch sind diese mächtigen Turmpfeiler voll ausgenutzt für technische Bedürfnisse, und es sind nicht die Architekturdetails, die im Sinne Ruskins «unnütz» genannt

werden können, was die ausschlaggebende Gesamtwirkung ausmacht. —

In Rom ist es mir nie unnatürlich vorgekommen, den ganzen Tag dem Kunstgenuss zu widmen, in London hält ein einigermassen sensibler Mensch das nur sehr kurze Zeit aus. Wo alles um einen herum arbeitet, hastet, eilt, kommt man sich in seiner ruhigen Beschaulichkeit wie ein Parasit vor. —

KURZE GESPRÄCHE ÜBER KUNST. Von *W. M. H*
Autorisirte Uebersetzung von A. D. Schubart. Zw
verbesserte Auflage mit 13 Abbildungen. M. 2.

KÜNSTLER-LEBEN. Von *William Morris Hunt.* A
torisirte Uebersetzung von A. D. J. Merkel-Schuba
M. 2.50

PROBLEM DER FORM IN DER BILDENDEN KUNST.
Von *Adolf Hildebrand.* Dritte verbesserte Auflage.
M. 2.—

PROBLEM DER DARSTELLUNG DES MOMENTES DER ZEIT in den Werken der malenden und zeichnenden Kunst. Von *Ernst te Peerdt.* M. 1.—

DAS WESEN DER MODERNEN LANDSCHAFTSMALEREI. Von *Dr. F. F. Leitschuh.* M. 6.—

ENTWICKLUNG IN DER KUNST. Ein Erklärungsversuch. Von *Dr. Herm. Lüer.* M. 1.50

APHORISMEN AUS STENDHAL über Schönheit, Kunst und Kultur. Ausgezogen und in deutscher Uebersetzung zusammengestellt von *Benno Rüttenauer.* gebd. M. 3.—

STUDIENFAHRTEN. Farbenskizzen mit Randglossen aus Gegenden der Kultur und Kunst. Von *Benno Rüttenauer.*
M. 4.—

LIONARDO DA VINCI ALS ÄSTHETIKER. Versuch einer Darstellung und Beurtheilung der Kunsttheorie Lionardos auf Grund seines «Trattato della Pittura». Ein Beitrag zur Geschichte der Aesthetik. Von Dr. *James Wolff.* M. 3.

MALER-ÆSTHETIK. Von *Hermann Popp.* M. 8-